UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00099245 3

PICASSO

PÀBLO GÀRGÀLLO : PICÀSSO

MAURICE RAYNAL

PICASSO

AVEC CENT REPRODUCTIONS HORS TEXTE

PARIS
LES ÉDITIONS G. CRÈS & Cie.
21, RUE HAUTEFEUILLE, VI
1922

ND
553
P5R3

LIBRARY
FEB -4 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

1046453

Grâce à la distinction profonde établie par notre génération entre les termes «sensualité» et «sensibilité», distinction en quoi il faudra chercher le sens de la réaction qui s'attache déjà au nom de Picasso, nous avons su qu'il y avait des découvertes à faire dans le monde de la sensibilité comme dans celui de la physique. Telle sera en effet l'une des bases de l'Esthétique contemporaine et en particulier de l'oeuvre de Picasso. Toutefois chaque découverte n'apportant pas du premier coup sa perfection, il est assez naturel que les efforts tentés depuis bientôt vingt ans aient été souvent traduits par les hésitations les plus légitimes, des hésitations souvent remarquablement fécondes. Léonard de Vinci disait: «Le peintre qui ne doute point progresse peu. Quand l'oeuvre l'emporte sur l'estime que lui porte l'ouvrier, cet ouvrier ne progresse guère. Et si cette estime sur-

passe son oeuvre, il ne cesse jamais d'améliorer cette oeuvre à condition que l'avarice ne l'en empêche point.» Nous sommes donc loin de ce que les successeurs de l'Impressionnisme appellent du terme «réaliser». Pour eux, réaliser est porter immédiatement à sa perfection d'expression toute sensation objectivée; c'est tirer d'emblée comme le «maximum de rendement» de ce qu'ils ont pris pour une invention; c'est en un mot trouver la Vérité. Or l'on ne trouve pas la Vérité et puisqu'au contraire, elle nous échappe au moment qu'on croit la toucher, il ne faut pas s'étonner que comme l'Hermès classique, l'oeuvre de Picasso ait deux figures. Si Picasso a vécu vingt ans avec les Morts, il en a passé vingt autres avec les Vivants; or cela n'est pas en vain. Nous verrons seulement que malgré leurs apparences individualistes les découvertes de notre sensibilité se rattachent toujours à ses manifestations les plus connues, et que, partant, les révolutions artistiques ne sont que des

soubresauts passagers de l'évolution permanente qui traîne derrière soi le troupeau humain.

Pour goûter pleinement l'oeuvre de Picasso il faudrait tout d'abord évoquer quelques-uns des points qui marquèrent tour à tour les alternances révolutionnaires et évolutionnistes de l'art de notre génération.

Comme je l'indiquais, il est donné aux artistes, avant toute intervention de la psycho-physiologie de découvrir certains points inexplorés de notre sensibilité. Il suit de là que mettre à nu certaines propriétés de cette sensibilité n'est pas devancer son temps, mais simplement voir plus clair que le voisin. «Nous ne remarquons pas toujours ce que nous savons», disait Leibnitz; il faudrait ajouter que nous ne remarquons pas toujours non plus ce que nous «sentons». Or ceci ne va pas sans difficultés: ceux qui assument pareille tâche ont à vaincre l'indifférence, l'habitude et la peur humaines. C'est pourquoi l'héroïsme en Art se réfugie

de plus en plus vers certains extrêmes, l'extrême jeunesse ou l'extrême vieillesse.

Le fait que les Critiques d'art les plus considérés sont restés unanimement muets devant l'oeuvre de Picasso, quand toutefois ils ne l'ont pas attaquée violemment, ce fait, dis-je, n'est pas la preuve la moins significative de la puissance et de la portée des efforts personnels de l'artiste.

La Critique d'Art semble généralement née d'une sorte d'impuissance logique ou d'un refus à dépouiller l'ordre composite de sa personnalité, si je puis m'exprimer ainsi, pour s'adapter à l'individualité de chaque artiste. Sa principale raison d'agir est fille d'un désir unique d'accumuler des observations sous un angle immuable et général et ce pour la meilleure commodité de compréhension de la majorité. Or la généralisation est une arme à deux tranchants qu'il ne faut pas laisser entre toutes les mains. Elle est comme une autre conquête du «Commodisme»; elle est une sorte de fosse commune. Ne nous

étonnons donc pas si la valeur des oeuvres qui dépassent un peu les sensibilités ordinaires échappe nécessairement à la Critique puisqu'elle ne saurait décider qu'au nom de certains jugements, de jugements selon lesquels l'artiste qui n'obéit pas au code prévu et quel que soit son talent semble toujours considéré comme coupable, avec seulement plus ou moins de circonstances atténuantes.

L'esthétique* elle, suit placidement le cours des sources même de la sensibilité des hommes, et ce au-dessus de toute considération de temps et de lieu, au-dessus de toutes contingences. Et si les intentions des grands artistes ne lui sont pas si mystérieuses, ni ne la choquent, c'est qu'elle ne se croit point tenue de parler uniquement au nom des exigences dogmatiques de l'Art, de ses Codes, de ses Jugements, de sa Procédure, de l'Art enfin, considéré comme une entité qui a besoin d'une majuscule pour donner plus de majesté au vide de

* de *αισθανεσθαι*, «sentir», ne l'oublions pas.

son autorité. Si ce que l'on appelle l'Art n'a pas de patrie, souvenez-vous que nous en avons donné une aux Dieux, et voilà ce qu'il faut admettre d'abord. Au plus fort de notre jeune foi nous avons senti que l'art, sans majuscule cette fois, serait une sorte d'enfant de Bohème qui comme l'amour ne connaîtrait jamais de lois. Il n'y a pas plus d'art domestique qu'il n'y a d'amour domestique, et nous nous refusons à croire à la nécessité des formes des juridictions civiles et criminelles comme bases de toute méthode d'art. En un mot, nous tenons que la crainte du gendarme généralisateur n'est pas du tout le commencement de la sagesse artistique.

Or, c'est ici qu'apparaît l'un des points contre quoi réagira l'oeuvre de Picasso. Cet asservissement de l'art ne semble-t-il pas dû à la confusion persistante de l'art avec la vie? L'«art et la vie» fut une formule chère aux Impressionnistes et à leurs successeurs; elle est encore actuellement la pierre d'achoppement après quoi essaye de se retenir

le système défaillant. Quelles nécessités en effet d'assimiler l'art à la vie? Pourquoi ne pas donner à l'art des «curricula» particuliers comme en possèdent les sciences? Et pourquoi n'avoir pas suivi la si large tendance florentine qui considérait les arts et les sciences comme proches parents?

Au surplus chaque détour de la vie nous apprend cruellement que nous sommes, comme dit le vieux cliché, les jouets de la Destinée. Aussi, croyons-nous que si les artistes véritablement créateurs, et nous aurons occasion de revenir sur ce sujet, enthousiasment frénétiquement les sensibilités rares, c'est en raison des ouvertures nouvelles qu'ils semblent faire continuellement sur notre illusion de liberté. Aussi pourquoi sacrifierions-nous délibérément une source si précieuse en acceptant d'endiguer l'art entre des règles aussi sévères que celles de la Morale?

Il ne faudrait évidemment pas confondre. Quand nous parlons de lois, nous n'entendons pas

les nécessités purement humaines que nul artiste ne saurait transgresser sans verser dans le domaine de la Fantaisie, ou plus gravement dans celui de la Folie. Je parle ici des lois dites artistiques, imitées dans leur structure des lois morales sociales et qui ne sont comme celles-ci que le moyen d'accommoder pratiquement l'individu à l'individu, la sensibilité au goût général de la Société. Tout l'appareil empirique de la Justice est certes indispensable pour le respect et la défense des bons sentiments humains. Mais si la Société fait bonne garde autour de la loyauté et de la générosité par exemple, le sens de l'espace ou des figures géométriques qui sont également à l'origine de la sensibilité humaine n'ont pas besoin qu'on les définisse éternellement ni que des censeurs les défendent à l'aide de sortes de Pandectes. Que l'on ne cherche pas à ce sujet quelque vain prétexte d'enseignement; la notion de ces principes ne s'enseigne pas. Ils sont comme la vertu: l'on enseigne celle-ci depuis l'origine des mondes,

mais il faut avouer qu'il n'y paraît guère. C'est qu'elle est gravée aux coeurs de certains hommes comme la notion des accidents de l'espace en celui des grands artistes. Ceux-ci n'ont donc pas à compter avec les Canons de Polyclète ou de Lysippe non plus qu'avec les petites misères de Winckelmann, c'est à dire avec toutes formules qui ne sont que le fruit de «procédés», ou encore une façon de «comprendre» l'art. Or, en art plus qu'en toute autre matière il ne faut jamais chercher à comprendre; l'art ne se comprend pas, il se sent. Et la liberté que nous préconisons dans la manifestation et non la spéculation que nous nommons l'art, est en accord avec ces deux faits que l'enfant qui dessine est plus près d'Apollon que «l'artiste-peintre», épithète déjà si surannée, et le charbonnier qui prie plus près de Dieu que le théologien.

Des écrivains qui se réclament des écrits de Saint-Thomas sur l'Art, nous ont supplié de ne

pas tenir comme absolument incompatibles la «via disciplinae» et l'effort d'invention. Suivant eux, loin de s'exclure ces deux notions s'appellent et se complètent. Hélas! qu'appellent-ils inventions? Il est fort probable que nous ne nous entendrons jamais puisqu'il est visible que ces écrivains englobent ici sous le titre d'inventions les petits perfectionnements apportés par les professeurs aux grandes inventions des ignorants... Les grands inventeurs sont pour nous ceux qui ont formulé les hypothèses les plus hardies sur des sujets encore inconnus au seul moyen de leur imagination intuitive et ce en toute ignorance de la «via disciplinae». Et en effet, que le nom de l'inventeur passe moins à la postérité que celui qui a su faire connaître l'invention, les héros sont pour nous ce Saurias de Samos dont parle Athénagore qui découvrit la silhouette sur fond noir, Craton qui trouva les ombres par hachures, Dibutade qui inventa les bas-reliefs, Cléophante qui imagina le premier

d'appliquer la couleur sur les dessins et non ceux qui surent perfectionner ces inventions. Et si j'insiste sur la portée de ces exemples, c'est pour indiquer qu'ils constituaient les fruits d'une expression de la sensibilité plutôt que de vulgaires recherches de moyens.

Il semble donc que les artistes qui n'ont pour dessein que le perfectionnement de l'oeuvre d'autrui ne peuvent exécuter que cela seulement et au moyen de la discipline que le véritable inventeur a crée. D'ailleurs s'il en était autrement, comment définir la «discipline» qui guida les anciens alchimistes lorsque tout en cherchant la pierre philosophale ils découvrirent le mercure, l'antimoine, que sais-je encore? Enfin si les observations disciplinées des Tycho-Brahé et des Képler ne leur permirent pas de découvrir la loi de gravitation universelle, n'est-ce pas que la «via disciplinae» n'est qu'un ensemble de règles destinées seulement à l'application pure et simple des hypothèses géniales?

Nous ne devons cependant pas conclure que Picasso eut le désir d'ignorer la discipline et la règle. Plus que tout autre au contraire et pour en avoir pris le goût au cours de son éducation, il eut toujours conscience de leur nécessité absolue. Seulement, et c'est ici qu'intervient un fait très important, il est des hommes qui forgent leur destin, comme dit Shakespeare. Et la force de sa personnalité suggéra à Picasso qu'il n'était pas de ceux qui peuvent se contenter de demeurer simples administrés comme les fidèles de l'art académique, ni même administrateurs comme les successeurs des Impressionnistes, mais qu'il se devait au contraire de faire figure de véritable législateur.

Il suit de là que l'oeuvre des plus grands artistes ne peut s'accommoder que des lois qu'elle découvre et pose immédiatement et qu'elle n'est susceptible d'aucune comparaison ni d'aucun jugement. Or si la Critique d'Art ne formule que des jugements au nom de ses principes et de son goût,

elle est irrémédiablement condamnée à ignorer les oeuvres véritablement originales et nous ne nous étonnerons plus de l'ostracisme dont par elle fut toujours frappée celle de Picasso.

Sans entrer dans une discussion sur le terme «jugement», il faut en art le retenir dans le sens d'appréciation de la valeur d'une oeuvre. La justice est un nombre, disait Pythagore. Mais les nombres ne sont qu'une langue. Or l'art qui en est une aussi n'a que faire de celle-là. Au surplus tout jugement implique une comparaison et toute comparaison valable, une mesure-étalon. Au nom de quelle mesure pourrait-on donc apprécier une oeuvre contemporaine véritablement issue d'une imagination neuve et quelles raisons valables d'invoquer ici un idéal platonicien toujours trop généralisateur? Autant vaudrait l'imitation servile du Naturalisme.

Il faut pour aimer pleinement, naturellement, l'oeuvre d'un artiste vivre en son temps. Ceux qui

prétendent le faire à propos d'oeuvres du passé ne le peuvent totalement parce qu'obligés à un travail d'abstractions, d'allusions, de retours en arrière incompatibles avec la connaissance de leur époque propre. Il y a là quelque chose d'anti-humain et de contre-nature; tant il y a que l'art ne peut avoir d'effet rétroactif. Au cas contraire, en effet, il serait inexorablement ramené à l'état d'une petite science utilitaire telle que les mathématiques appliquées, et inévitablement représenté par les seules oeuvres du second plan, c'est-à-dire par celles qui servent habituellement de provende à la Critique.

L'on sait que comme mesure comparative l'on a encore préconisé le bon goût. Mais quelle aberration que l'exploitation de cette notion si vague et si abstraite et que seule une société en mal de généralisation et d'amour d'un ordre artificiel et illégitime a réussi à imposer! Le bon goût n'est que le serviteur des sensibilités paresseuses ou fati-

guées qui veulent que rien ne soit changé à leurs habitudes et qui se complaisent dans un agencement sempiternel et déterminé à l'avance de volumes ou de couleurs. Au fond, les prêtres du bon goût sont un peu comme le vulgaire qui en musique ne tolère que les rengaines. Le bon goût est un obstacle à toutes les recherches de l'imagination sensible, il est surtout une négation bien illogique de l'esprit évolutionniste de toutes les tendances humaines.

Au surplus et comme on peut le penser, l'on a également évoqué la froide figure de l'induction. Des écrivains d'art n'ont pas hésité à soutenir que l'art allait du particulier au général. Quelle hérésie! et voilà-t-il pas la «via disciplinae», posée dans sa médiocrité comme critérium exact des efforts moyens? L'induction artistique signifie la négation complète de toute tentative de l'artiste créateur; elle n'est qu'une méthode pour la vulgarisation, pour l'application en série et surtout le per-

fectionnement de l'usinage artistique. Si elle régit le travail des artisans, les Maîtres l'ignorent. Ni l'inventeur, ni l'artiste qui découvrent ne connaissent l'induction. Et il n'est de conclusion du particulier au général que lorsque cette généralisation a pour dessein de «réaliser», comme on l'a dit si lamentablement, le particulier des créateurs. C'est pourquoi notre amour ne va pas aux ingénieurs qui construisent les dreadnoughts, mais au génial Fulton; il ne va pas non plus aux fabricants des superbes automobiles de ce jour, mais à l'humble Forest qui sans savoir les mathématiques créa le moteur à quatre temps: en un mot à ceux chez qui l'intuition est à la source de toutes les tentatives.

Ainsi l'art considéré dans ce qu'il peut offrir de plus sublime n'est qu'intuition et déduction. Max Jacob m'écrivait un jour: «Spinoza . . . plus pur miroir de la faiblesse humaine». Soit. Mais tel écrivain inductif n'est-il pas à son tour que le miroir de sa peur? L'artiste qui crée empoigne la

certitude par les crins et la jette toute vivante aux hommes qui en font hélas! ce qu'ils veulent. Les uns la sentent, d'autres cherchent à la comprendre: les premiers grâce à leur coeur unique et qui n'a qu'une dimension, les seconds au moyen de l'esprit qui les a toutes. Et c'est ainsi que l'artiste créateur s'aperçoit un jour qu'à modeler à même sa propre sensibilité il lui arrive de se promener nu au milieu de la foule. Du coup il éblouit les hommes et quelques-uns se plaisent à demeurer sous le charme. D'autres par contre s'efforcent de détourner les yeux et crient à l'indécence. Obligé de céder à ces derniers, quand il n'a pas la possibilité de vivre seul en quelque retraite, il est bientôt tenu de se vêtir et de sacrifier aux exigences de la communauté. Si lumineuses que soient les trouvailles qu'il offre à la satisfaction médiocre de la tribu, elles sont bientôt curieusement inspectées, mais avec des lunettes noires qui les rendent plus communément visibles. Ainsi le Temps suivi du

Nombre son «Éminence grise» guette impitoyablement le créateur. Et c'est alors que se présente, comme un costume tout fait aux devantures d'un brillant magasin, ce classicisme mal compris et qui séduit pour sa commodité apparente. Pour n'avoir pas campé dans le désert de sa sensibilité, le créateur se trouvera subitement tenté par le besoin tout artificiel de se plier au joug des codes artistiques. Et c'est alors qu'il lui arrivera de dire: «pourquoi ne peindrais-je pas à mon tour comme Raphael,» de même qu'il eût pu dire: «Pourquoi n'irais-je pas, moi aussi, au café.»

Fort heureusement d'ailleurs, le véritable créateur ne se contente pas d'un costume classique acheté chez le confectionneur. Aucun tailleur, il est vrai, n'est capable à son tour de prendre sa mesure; aussi pour que le costume soit fait à celle de sa sensibilité, prend-il le parti héroïque de l'exécuter lui-même, suivant ses moyens et ses désirs.

Toutefois l'artiste-créateur se sentira gêné, et les glaces multiplieront ses reflets pour la raison qu'il ne connaissait pas lui-même sa propre mesure. De là viendront ces deux désirs continuellement alternés de s'en dépouiller ou de s'en revêtir; la coutume ou les préférences se livreront tour à tour ces combats qui peignent si nettement la figure de notre génération, et si l'issue du combat n'est sans doute que trop facile à prévoir, (malgré Saint Thomas, les grands artistes ne sont pas nécessairement des anges), il restera que les étincelles les plus éclatantes jailliront lorsque nous verrons dans l'oeuvre de Picasso le doute et la certitude se heurter parmi les plus légitimes hésitations.

Mais examinons comment Picasso a tenté de concilier ces deux exigences pour réussir à déterminer l'importante réaction picturale dont nous avons parlé.

* * *

Pablo Ruiz est né à Malaga en 1881. Il choisit le nom de Picasso qui est celui de sa mère. Son enfance s'écoula dans la ville au soleil brûlant et à l'ombre glacée, image de sa troublante dualité future. C'était encore la ville aux légendes fameuses que nous ne connaissons guère, mais dont nous imaginons volontiers le sens lorsque nous rêvons à sa position célèbre au bord de la Méditerranée, face à l'Afrique.

Nous sommes encore loin de la rue La Boëtie, mais l'on songe déjà au merveilleux de l'aventure qui appela Picasso des confins de l'Europe, pour l'amener à donner à Paris et de là à l'univers artistique, avec l'aide de cinq ou six de ses amis, le signal de départ de ce mouvement pictural qui devait déterminer les tendances d'une époque nouvelle.

L'on pourrait penser à quelque curieuse image

d'Épinal ou encore à ce que Chateaubriand écrivait de Pascal. «Il était une fois un petit bonhomme qui avec des barres et des ronds inventa» ... ou réinventa ... la peinture. Songeons surtout aux conquérants qui portaient dans des régions inconnues les forces que leur pays ignorait, pour y découvrir ces contrées que d'autres se chargeaient plus tard d'organiser. Peut-être en sera-t-il de même un jour pour l'oeuvre de Picasso.

L'on a cherché ce qu'il serait advenu de Picasso s'il n'eût jamais quitté l'Espagne. Question quelque peu oiseuse, qui relève plutôt des recherches de la critique historique que de l'esthétique. Ce qu'il nous faut d'abord considérer c'est que, grâce à son intelligence exceptionnelle, Picasso ne tarda pas à assimiler ce que l'art traditionnel pouvait utilement lui enseigner. Tout ce qui avait trait aux différents arts lui fut rapidement familier. Mais nous devons, sans attacher au fait plus d'importance qu'il n'en comporte noter que son père était profes-

seur de dessin. Signalons en effet qu'une étonnante faculté d'intuition l'aida puissamment à sentir ce qu'il n'avait pas le loisir, l'occasion ou le temps d'étudier profondément. Reprenant un mot de Molière en lequel on voit à tort une boutade, j'ai souvent pensé que «tout savoir sans avoir appris» était l'une des caractéristiques des grands artistes. Et c'est peut-être suivant cette vertu que Picasso dès son jeune âge fut plutôt porté à pressentir la vérité ou du moins ce qu'il croyait l'être, qu'à la saisir d'une manière trop absolue par des moyens discursifs. Les véritables artistes ne comprennent rien, mais sentent tout. L'on a souvent voulu interroger Picasso sur les directives de ses conceptions en art. Même ses ennemis crurent par ce moyen l'amener à découvrir quelques points vulnérables de sa personnalité. Quelques-uns le montrèrent présidant des palabres de cafés, ou encore, dans son atelier, discourant parmi des élèves assidus, des disciples attentifs, et des admira-

teurs enthousiastes. Or Picasso n'exposa jamais de théories. Ceux qui, comme moi, l'ont beaucoup fréquenté se souviennent peut-être de quelques paroles incisives, confirmations immédiates de l'oeuvre en cours; mais c'est tout. La seule langue qui convenait à l'expression de sa sensibilité était celle de la peinture et s'il parlait des Maîtres qu'il aimait, ou s'il détaillait la beauté de certaines oeuvres, c'était toujours par quelque cri du coeur et sans faire intervenir aucune «idée» sur l'art en général ou sa peinture en particulier. Il n'en fallait pas davantage pour conclure que l'émotion ressentie par Picasso devant l'objet qu'il avait dessein de peindre lui suggerait généralement comme l'invention de sa propre cause, que cette invention devait éclater dans la façon d'imaginer les éléments qui l'avaient mise à jour, et que de ces éléments seuls étaient tirées les propriétés plastiques de l'oeuvre qu'il créait.

Il semble donc assez naturel qu'à l'encontre de

Puvis de Chavannes qui ne toucha à un crayon qu'à l'âge de vingt-cinq ans, Picasso, qui n'aime pas que l'on fasse ce reproche à cet artiste, étonna dès son adolescence par les dispositions les plus remarquables. On parle encore à Barcelone d'une oeuvre qu'il peignit à quatorze ans et qui représentait un combat à la baïonnette. Vers cette époque il obtint même une troisième médaille à l'Exposition des Beaux-Arts; son jeune âge fut sans doute le seul obstacle à la récompense suprême. Enfin sa famille et des collectionneurs gardent précieusement certaines oeuvres de son extrême jeunesse, oeuvres marquées déjà au coin de la plus étrange facilité malgré leur respect des Maîtres et en particulier l'influence du Greco.

Sans craindre le lieu commun, et d'ailleurs nous sommes bien obligés de passer par cette constatation, nous remarquerons d'abord que né dans une contrée qui s'accommodait si bien du merveilleux, Picasso comptait de par sa race une disposition

à laisser son imagination s'animer vers quelque côté que la dirigeât sa sensibilité. Nous ne pouvons faire grand état de ce fait tant il serait assez difficile d'y retrouver une relation exacte de cause à effet. Ce qu'il faut signaler toutefois c'est que l'élite qui nécessairement tend à échapper à la domination des lois communes, voyage seule, ne demeure pas longtemps en groupe. Or dans les contrées de légendes et les autres, mais quelles sont celles qui n'en ont point, l'on constate que les hommes accoutumés de plus en plus à la photographie délaissent également de plus en plus les images. Aussi ne devons-nous pas être surpris de ce que Picasso comprit, aux dépens de sa sensibilité, que l'immuabilité légendaire de son pays ne pouvait qu'opposer au développement de son imagination sa puissante force d'inertie. Jamais grand artiste ne nait dans le milieu qui conviendrait à l'épanouissement libre de ses facultés. Et comme la sagesse qu'il tenait de son éducation sévèrement latine, et ses connaissan-

ces artistiques étaient de sûrs contrôles pour la légitimité des convictions qui prenaient peu à peu naissance dans son coeur, Picasso n'hésita pas à écouter la voix qui lui souffla que l'air de son pays n'était pas assez vaste pour donner à respirer à toute sa sensibilité. Il connut de plus en plus que tourner en rond sans espoir d'issue dans le cercle des aspirations trop tôt satisfaites, trop bien définies, de ses compatriotes ne convenait pas à son besoin de libre activité, et il se prit à songer, comme l'on songe au Paradis, que quelque part devait inéluctablement se trouver une région plus vaste ou il pourrait en toute liberté laisser s'exprimer les voix naturelles qui luttaient en lui contre les données de la raison qu'on lui avait fait acquérir.

Il ne séjourna, d'abord, à Malaga que le temps d'y naître, d'y prendre son teint brun, ses yeux de raisins noirs. Et à l'âge de six ans il était à Barcelone où se forma sous les yeux de parents dont il était l'idole, sa véritable éducation.

Un moraliste disait: «L'homme passe la première partie de sa vie avec les morts, la seconde avec les vivants, la troisième avec lui-même». C'est l'étude, puis la vie, et enfin la connaissance. Idéal. Réalité. Vérité.

A certaines époques de la vie il est assez légitime d'assigner l'idéal comme but à l'art. Il s'agit des années qui précèdent immédiatement la vingtième. Serait même un monstre, si le mot n'est pas trop gros, tout jeune artiste qui à cet âge ne viserait pas ce but. Cette tendance, plus cérébrale en effet que sensuelle, est surtout le fruit de l'éducation. Picasso vécut donc la première partie de sa vie avec les grands modèles que la religion, l'histoire, la littérature et les arts lui présentèrent toujours idéalisés. Dès lors, avec l'engouement, l'enthousiasme de cet âge, il visa une sorte de perfection idéale et parfaitement conventionnelle. Mais l'on

put bientôt prévoir que cet enseignement académique ne demeurerait pour lui que ce qu'il devrait être pour tous, c'est-à-dire un enseignement de l'enfance. Quoi qu'il en soit, dès sa quinzième année, Picasso étudie les Maîtres espagnols, italiens, français et flamands pour travailler sous leur salutaire influence. Déjà il rêve d'une humanité douloureuse et résignée que son éducation chrétienne et aussi historique ne contribue pas peu à présenter sous les aspects différents de douleur, de pauvreté, et de simplicité idéalisés. Enfin l'amour dont son coeur est plein s'épanche même sur les animaux et surtout sur ces objets familiers dont il tracera plus tard comme l'histoire sensible. Malgré l'influence des romans picaresques, la puissance du mysticisme en Espagne rappelle constamment à la mémoire de tout artiste les luttes terribles soutenues sous le signe de la Croix contre l'Arabe envahisseur. Au surplus, physiologiquement, Picasso est un «bilieux», et ce détail est d'une

grosse importance, nous le verrons. Il faut donc dès maintenant retenir qu'à l'encontre de la «joie de vivre» qui éclatait déjà dans les oeuvres auxquelles sa personnalité s'opposera, Picasso montrera une disposition naturelle à considérer la vie comme un drame plutôt que comme une comédie. Qui sait même si l'Expressionnisme allemand ne verra pas dans le Picasso de cette époque l'un de ses précurseurs, comme il le fit pour Dostoiewski?

Il est bien certain que dans les toiles de son adolescence et même jusqu'en 1907 et 1908 le culte passionné qu'il entretenait pour le dessin concourait avec l'esprit scolastique dont il était animé à contenir sa sensibilité naissante sous la direction de la raison. Cependant grâce à la souplesse merveilleuse de son tempérament, il évitait la sécheresse presque normale pourtant qui accompagne ordinairement la production artistique de cet âge raisonneur et ingrat.

Dès cette époque son activité artistique parut

des plus vives. A Barcelone, les artistes fréquentaient une taverne alors célèbre: «Los quatre gats». Parmi eux se trouvaient plusieurs de ceux qui devaient compter au nombre des meilleurs de Catalogue. Tous les soirs l'on rencontrait tour à tour aux «Quatre Chats», Santiago Rusinol, Canals, Nonell, Dalmau, les sculpteurs Pablo Gargallo et Manolo, puis encore Mir, Ramon Pichot, Casas qui fit un excellent portrait de Picasso, Casagemas, plein de talent et qui se suicida par amour pour une belle Française. Comme partout, la vie était dure pour les jeunes artistes et certaine sollicitude officielle n'empêchait pas la mévente presque absolue de leurs oeuvres. Aussi la plupart de ces artistes tendaient-ils leurs regards vers Paris. Quelques-uns d'entre eux se décidèrent à franchir les Pyrénées; Picasso fut du nombre.

Parmi les différents voyages qu'il effectua ailleurs, il faut noter celui de Madrid. Il n'y

séjourna guère que sept à huit mois, mais il sut immédiatement étonner les artistes madrilènes. Une revue fut bien entendu fondée: «Renacimiento», et Picasso en devint le directeur artistique. L'on y publia bon nombre de ses dessins. A cette époque, il travaillait sous le charme de l'imagination aiguë et douloureuse de Toulouse-Lautrec. Déjà la sensualité se mêlait à la pitié native que l'éducation avait encore renforcée dans son coeur; Picasso avançait peu à peu vers l'âge ou suivant le moraliste l'on vit avec les vivants.

C'est à Barcelone que le goût qu'il avait pour la France se développa pleinement et ce grâce à la lecture de nos poètes contemporains. Encore qu'il s'y présentât d'une manière confuse, le prestige de Verlaine et de Mallarmé ouvrit des fenêtres sur sa sensibilité. Il apprit à connaître Rimbaud en même temps qu'il admirait Cézanne, Renoir, Pissaro et Toulouse-Lautrec. De par son âge il vint à subir peu à peu les influences les plus diver-

ses, ou du moins les différents aspects du génie français contribuèrent à l'éveil du sien. Il en résulta, très normalement un trouble inévitable dans ses aspirations, et ce sous forme d'hésitations, de répétitions qui se traduisaient soit en essais purement classiques, soit en imitations des Maîtres, soit enfin en traductions de nos peintres modernes. Toutefois il sentit sans doute qu'à subir toutes ces influences il ne parviendrait pas facilement à dégager sa personnalité, ni à voir plus clair dans son propre jeu. Il comprit surtout que les Maîtres français qui particulièrement l'attiraient, se trouvaient en même temps et trop près et trop loin de lui, et ce fut à cet instant qu'il décida de se fixer à Paris.

Les amis qu'il se donna dès son arrivée, lui fournirent d'abord la conviction que chez les Français plus qu'ailleurs l'absence de foi dans les préjugés artistiques était le meilleur levain pour l'aboutissement de toutes les personnalités. C'est pourquoi

Picasso qui à cette époque ne pouvait encore se laisser «manoeuvrer» par sa jeune réputation, conduisait déjà sa sensibilité docile là où il voulait. Le poète Jean Moréas à qui dans ce temps là nous cherchions à toute force du talent s'écriait: «Monsieur Picasso est un homme très bien». La première qualité qui assura toutes les sympathies à Picasso était un esprit assez mordant enveloppé pourtant du plus pur désintéressement. Picasso ne venait pas à Paris pour le conquérir, non pas même pour le séduire, il venait y faire la cure de sa vie. Le désintéressement se montra bientôt chez lui comme le principe moteur de sa sensibilité artistique.

Le premier article sur Picasso fut écrit par notre pauvre ami Guillaume Apollinaire. Apollinaire disait de Picasso: «plus latin moralement, plus arabe rythmiquement». Telle étaient certainement les deux dispositions ethniques qu'apportait Picasso. Or voilà des références, si

l'on peut dire, qui ne pouvaient pas ne pas séduire Apollinaire. Les affinités se groupent si logiquement qu'il semble assez spécieux de vouloir y faire intervenir le hasard. Quoi qu'il en soit, Picasso dès son installation définitive à Paris se trouva transporté dans le petit groupe d'amis que nous formions alors et qui comptait avec Apollinaire, le sculpteur Manolo, Max Jacob, Jean Mollet, Maurice Cremnitz, André Salmon, Adolphe Basler, Galanis, Haviland et moi-même. A cette époque le Montmartre de la Place Ravignan n'existait pas encore, et le Boulevard de Clichy n'était guère dépassé que pour les visites au pittoresque «Cabaret du Lapin Agile» dont le patron Frédéric nous accueillait toujours de façon très spirituelle. Déjà des oeuvres d'art ornaient les murs de l'endroit. Une toile de Picasso y demeura assez longtemps aux côtés d'un Christ attribué au sculpteur Wasley. La «Closerie des Lilas», encore en vogue retenait plus spécialement notre prédi-

lection bien que des dissidences s'y montrassent quelque peu. Apollinaire venait de faire paraître sa première Revue: «le Festin d'Esope». La plus vive amitié règna bientôt entre Picasso et Apollinaire. Ils se trouvèrent immédiatement frères en cet amour de la liberté qui les animait tous deux. Apollinaire qui avait voyagé montrait un goût prononcé pour le pittoresque et il sentait, comme sentent les poètes, les beautés que la nature et le travail des hommes contiennent en dépit du carcan enrubanné des règles. Auprès de lui Picasso trouva de plus en plus légitime de laisser couler librement le flot de son imagination; avec Apollinaire qui avait tout appris avec son coeur, Picasso comprit que cette tendance constituait le seul moyen valable de ne pas s'attacher stérilement à la lettre ornée des choses. Picasso possédait sans doute la même disposition de sensibilité, mais Apollinaire l'aida à s'en convaincre. Et c'est ainsi qu'à force d'écouter les propositions de son coeur

Picasso s'aperçut du vide des règles absolues de l'art. La règle lui apparut dès lors comme un superbe édifice dans lequel le vent entrait de toutes parts et dont les assises étaient peu solides. Sa foi dans l'Art, avec un grand A, fut bientôt fortement ébranlée. Sur les injonctions de sa vive intelligence, il ne put se contenter de regarder le magnifique édifice, il voulut savoir comment il était construit et toutes les misères de sa construction apparurent au grand jour. Les dogmes artistiques pleins de contradictions et d'illégitimité ne lui parurent pas mériter un aveugle service. Les données illusoires d'un grand nombre d'œuvres du passé lui apparurent, en dépit des vertus dont se parait leur exécution; certaines d'entre elles jusque là inconnues ou presque, surgirent à ses yeux dans toute leur nudité. Avec Renan il songea «qu'on voyait poindre un âge ou l'homme n'attacherait plus beaucoup d'intérêt à son passé»; et dès lors il laissa librement s'exprimer la voix

qui lui soufflait qu'il ne faut pas regarder l'univers dans le passé comme certains, ni par les fenêtres comme d'autres, mais uniquement dans nos propres miroirs.

Cet avertissement impérieux vint en effet l'assaillir à un moment où, comme pour tous d'ailleurs, la vie devenait pour lui assez difficile à vivre. Avec les dons qu'il possédait, Picasso eut pu comme tant d'autres sacrifier au goût commun et faire commerce de son talent. Mais le désintéressement dont j'ai parlé veillait à la conservation de la pureté de son art. Comme l'on peut penser l'on ne comptait pas souvent de rois Candaule pour acheter, comme raconte Pline, un tableau de Bularque au poids de l'or. Les marchands étaient rares. Ambroise Vollard avait déjà acheté quelques oeuvres de Picasso. Dans sa boutique de la rue Laffitte, le bon Clovis Sagot montrait les oeuvres dont sa perspicacité avait reconnu les mérites. Nous nous retrouvions quelquefois chez

lui, et le moindre agrément de ces réunions n'était pas celui d'entendre les remarques assez inattendues sur l'art qu'exposait l'excellent marchand.

Mademoiselle Weill, dans sa boutique de la rue Victor Massé, et en attendant qu'elle eut repris celle de Sagot, montrait aussi quelques oeuvres de Picasso. Et enfin, avant que Henry Kahnweiler eut consacré sa sagacité et son érudition à l'oeuvre de Picasso, il faut clore ici la liste des galeries, où furent exposées ses premieres oeuvres.

L'on a rappelé que Cézanne abandonnait ses toiles au pied des arbres; en réalité Picasso, qui faisait mieux, donnait plus d'oeuvres qu'il n'en vendait. Néanmoins quelques collectionneurs commençaient à recueillir les meilleures toiles de notre ami. Sans attendre la Critique qui mit quelques vingt années à le découvrir, Madame Gertrude Steen, Messieurs André Level, Haviland, G. Coquiot, d'autres encore étaient déjà pris d'un bel amour pour l'oeuvre de Picasso.

Les différents évènements qui marquèrent cette époque de la vie de Picasso et qui accompagnèrent la naissance du mouvement cubiste se déroulèrent à Montmartre dans les ateliers de cette Place Ravignan qui est désormais célèbre. Ces ateliers extraordinaires et construits en bois déroutaient les visiteurs par leurs escaliers nombreux, leurs recoins inattendus et inexplorés, leurs caves surplombant parfois cinq étages, des greniers débouchant soudain au rez-de-chaussée, toutes particularités augmentant le pittoresque d'une bâtisse que par les soirs d'hiver l'on sentait craquer de toute part et à tous les vents. Il faut dire pour expliquer les bizarreries de sa position que, située sur la butte Montmartre, cette maison, si l'on peut s'exprimer ainsi, était tenue de s'accommoder de ses pentes plus ou moins abruptes. Les ateliers y étaient si nombreux que l'on ne s'étonne plus du nombre d'artistes qui y vécurent. Tour à tour, Pierre Mac Orlan, Max Jacob, André Salmon,

Pierre Reverdy, Modigliani, Gargallo, d'autres encore y séjournèrent. Picasso occupait l'atelier dans lequel vécut longtemps Maufra qui y reçut, paraît-il, Aristide Briand. La légende, on le voit, commence à rechercher d'illustres références. Après Picasso vinrent s'y abriter Van Dongen puis Juan Gris qui devait être le Vaugelas du Cubisme. C'est là qu'au milieu de l'ensemble indispensable et très encombrant de ses instruments de travail, parmi l'assemblée familière des statues nègres, Picasso vêtu de ses «bleus» impeccables, peignait, la pipe aux dents, avec une méticulosité attentive. Certes, des événements inattendus vinrent tour à tour égayer ou assombrir ces lieux mais l'un des plus attachants et l'un plus curieux fut certainement le banquet offert en 1908 au Douanier Rousseau, cérémonie qui a déjà pris pour nous les douceurs d'un vieux souvenir.

Je ne crois pas inutile de rapporter ici quelques

passages de la relation que j'écrivis à ce sujet dans les «Soirées de Paris» de décembre 1914.

«Ce que nous sommes bien obligés d'appeler le «Banquet Rousseau» ne présenta, il faut l'avouer, aucune trace de préméditation, ni d'organisation longtemps préparée. Nul tapage excessif, ni fantaisie déplacée, surtout nul déguisement montmartrois. Ce fut seulement grâce à la qualité des convives que la fête dût de prendre les proportions que l'on va connaître.

Le banquet eut lieu chez Picasso, dans un atelier de cette maison de la Place Ravignan, qui faite en planches d'une extrême minceur fut comparée tour à tour à une ferme, à un bateau-lavoir, et qu'en tout cas aucune compagnie ne voulut jamais assurer contre l'incendie.

La salle du festin était l'atelier même de Picasso. C'était un véritable hangar de ferme soutenu par des poutres formidables qui paraissaient trop imposantes pour ne pas être creuses. Aux murs que

l'on avait débarrassés de leur parure coutumière, ne pendaient que quelques beaux masques nègres, un tableau monétaire, et en place d'honneur le grand portrait d'Yadwrigha, peint par Rousseau. On avait décoré la salle avec des guirlandes de lampions. Sur des tréteaux était disposée la table que parait un service composé de toutes sortes d'accessoires de bouche.

Les invités devaient être assez nombreux. On y comptait trois amateurs et collectionneurs venus de New-York, Hambourg et San-Francisco, presque exprès, plus des peintres: Marie Laurencin, Jacques Vaillant, Georges Braque, Agéro, etc., des écrivains: Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Maurice Cremnitz, André Salmon, René Dalize, et plusieurs dames. Dès six heures du soir une certaine effervescence règnait dans l'assemblée qui s'était réunie aux fins d'un apéritif préliminaire au Bar Fauvet dont nous étions les assidus. Tout annonçait la gaieté. Un orgue électrique

qu'ornait une superbe Salammbô charmant un serpent en cuivre doré, déversait sur nous les plus magnifiques sonorités fausses. Les appareils à sous obtenaient un vif succès, surtout de la part d'un fin lettré qui y avait déjà versé une somme considérable sans rien gagner, bien entendu . . . Mais le temps passait, il fut bientôt l'heure de commencer le banquet. Les chansons et le tumulte s'apaisèrent peu à peu et les invités se décidèrent à gravir la pente de la rue Ravignan. On n'oublia au bar qu'un Danois de nos amis qui n'avait pas absolument terminé un discours commencé.

L'entrée chez Picasso fut tumultueuse. On réquisitionna deux ateliers voisins, l'un destiné au vestiaire des dames, l'autre à celui des messieurs. Les places furent indiquées protocolairement. Tandis que des réclamations sillonnaient la salle, l'on entendit soudain frapper à la porte quelques coups qui de timides devinrent violents et finirent à la longue par faire cesser tout bruit.

On ouvrit. C'était le Douanier, coiffé d'un feutre mou, une canne à la main droite, son violon à la gauche.

L'apparition du douanier Rousseau fit passer dans l'assistance un frisson attendrissant. C'était là, certes, un des plus touchants tableaux de Rousseau. Il regarda autour de lui; les lampions allumés parurent le séduire; son visage se dérida.

A neuf heures du soir tout était prêt, sauf toutefois le dîner. Par suite de conjonctures à ce moment encore inconnues, le dîner commandé pourtant par l'amphitryon chez le bon traiteur, poussait la fantaisie jusqu'à n'arriver pas du tout. On patienta une heure, puis deux, mais en vain. Ce ne fut qu'au bout de trois heures que l'hôte se frappant soudainement le front, se souvint tout à coup qu'il s'était trompé de jour dans la rédaction de sa commande. Le dîner ne devait parvenir en effet que le surlendemain.

Quand Rousseau vit que chacun se disposait à

courir aux provisions, il fut pris d'un bel accès de liesse et la gaieté ne le quitta plus de la soirée. Un repas de fortune fut organisé. Chacun revint bientôt chargé de victuailles. La boisson comme l'on pense n'avait pas été oubliée, et dès les boîtes de sardines la plus grande joie règna. Maurice Cremnitz s'étant levé pour demander la permission de chanter, ce qui lui fut d'ailleurs refusé, entonna une chanson à la gloire de Rousseau dont voici le refrain:

C'est la peinture
De ce Rousseau
Qui dompte la nature
Avec son magique pinceau!

Bientôt Rousseau lui-même sortit son violon, une sorte de violon d'enfant, et joua l'une de ses œuvres intitulée: «Clochettes». L'on parla bientôt de danser. Le douanier exécuta alors une valse de sa composition: «Clémence». Les applaudissements chaleureux qui éclatèrent le remplirent de satisfaction bien qu'un lampion, avec une régularité

remarquable, laissât tomber périodiquement des gouttes de cire brûlante sur sa tête. Il se déplaça et bientôt se prit à chanter toutes les chansons de son répertoire, et cela sans qu'on le lui eut demandé.

Sur un coin de table, Guillaume Apollinaire, qui avait trouvé là une excellente occasion de faire sa correspondance en retard de deux mois, improvisa un poème qu'il lut lorsque Rousseau eut terminé une chanson dont le titre était: «Pan! Pan! ouvrez-moi».

Voici deux strophes du poème d'Apollinaire:

Tu te souviens, Rousseau, du paysage aztèque,
Des forêts où poussaient la mangue et l'ananas
Des singes répandant tout le sang des pastèques
Et du blond empereur qu'on fusilla là-bas.

...

Nous sommes réunis pour célébrer ta gloire.
Ces vins qu'en ton honneur nous verse Picasso
Buvons-les donc puisque c'est l'heure de les boire
En criant tous en chœur: «Vive! Vive Rousseau».

Tandis que la fête continuait, l'on frappa soudainement à la porte. C'était le barman Fauvet qui avec tous les ménagements possibles venait annoncer qu'une invitée venait d'être retrouvée assise sur un trottoir près de son établissement. Cette dame était sortie pour prendre le frais. Par suite de chutes, le long de la rue Ravignan, elle avait échoué aux portes du bar. L'évènement passa presqu'inaperçu, car à ce moment une échauffourée se produisit dans les couloirs de la maison au sujet d'une confusion regrettable commise par l'un des invités contre la porte du vestiaire des Messieurs.

Bientôt il devint presqu'impossible de noter la suite des évènements. Suivant la coutume,il y eut quelques discussions assez violentes. Le Douanier faisait danser les dames au son de son violon, cependant qu'un accordéon, puis un harmonium étaient venus le relayer bien qu'il ne manifestât jamais la moindre fatigue. Les têtes tournaient, le

petit jour naissait, les bouteilles se vidaient, et quelques-uns des invités s'étaient déjà esquivés. Aussi reste-t-il encore aujourd'hui assez difficile de déterminer comment finit exactement la fête.

Tout ce que l'on apprit, c'est que le Danois n'arriva pour le dîner que le surlendemain. Il s'était perdu pendant deux jours dans les couloirs de la maison. D'ailleurs ce fut lui qui dîna le mieux, car ce jour-là, à l'heure dite, le traiteur apporta ponctuellement les mets du banquet.»

Les appartements prennent rapidement le visage de leurs occupants. Il y a là des indications et des preuves irréfutables. Aussi l'atelier de Picasso pouvait-il fournir les enseignements les plus utiles. Il y avait chez lui beaucoup de livres. Ils n'étaient pas rangés méthodiquement, mais entassés sans ordre. L'on sentait qu'il ne les relisait guère deux fois. Les romans policiers ou d'aventures voisinaient avec nos meilleurs poètes: Sherlock Holmes et les publications rouges de Nick Carter ou de

Buffalo-Bill avec Verlaine, Rimbaud et Mallarmé. Le 18e siècle français qu'il aimait beaucoup y était représenté par Diderot, Rousseau ou Rétif de la Bretonne. Il est à remarquer que parmi ses livres on ne trouvait nul roman psychologique ni naturaliste. Or si nous savons que les Impressionnistes goûtaient volontiers ces dernières lectures, ce fait paraît important. Picasso, avec sa génération, était fatigué de ces productions d'où tout effort de l'imagination était banni, et où, études de l'âme, de la nature, copie et surcopie des petites histoires humaines, prenaient la place de toutes recherches dramatiques; le théâtre lui-même devenait l'amphithéâtre; les romans, des thèses de médecine. Pour tout dire la littérature sensuelle de l'époque apparaissait à Picasso plutôt comme une application de l'art que comme l'art même. Grâce à Rimbaud et à Mallarmé, il est certain que l'œuvre de Picasso doit un peu à la littérature; celle-ci d'ailleurs, il faut le dire, le lui

a bien rendu, depuis. Si Cézanne en effet avait montré le chemin d'un monde nouveau, Mallarmé et Rimbaud n'avaient-ils pas ouvert des voies plus larges et plus riches, et n'étaient-ils pas eux-mêmes les prospecteurs les plus hardis que l'on eut vu s'aventurer dans les régions sensibles encore inexplorées? On a voulu diminuer la valeur du pittoresque en Art parce que quelques-uns l'ont volontairement recherché. Ce reproche ne peut le faire condamner d'une façon absolue. Le côté pittoresque d'une oeuvre constitue toujours sa part la plus inventive, la plus neuve et la plus fraiche. Échappant ainsi à toutes les règles, il montre assez de ce fait qu'il ne peut être assimilé aux spéculations qui ne demandent que la protection de celles-ci. Il récuse de ce fait tout jugement, et ne réclame pour critérium que l'émotion qu'il suggère chez le spectateur. Le pittoresque chez l'artiste est donc en raison de sa faculté d'invention personnelle, et pose la suprématie de celui-ci en tant qu'homme

exclusivement sensible et non plus en tant qu'homme conduit par des règles qui ne constituent qu'une discipline pour lui.

Le goût que nous avons toujours gardé pour les récits de grandes explorations, et Picasso est de ceux qui le conservent encore, n'a pas été sans influer grandement sur celui qu'il eut pour l'art nègre, et son réalisme mystique. J'ai parlé de l'esprit de désintéressement qui éclatait dans l'oeuvre de Picasso, malgré des efforts contraires qui à mon sens ne faisaient que le confirmer. C'est qu'il semble que Picasso a pensé avec Kant que l'art est une «finalité sans fin», et qu'à considérer le monde non plus en vue de quelque vague et habile interprétation picturale, il n'est pas besoin de savoir qu'une rose se nomme une rose pour recevoir les émotions que l'objet qu'elle évoque peut suggérer en nous. Pour être totalement désintéressé l'art ne doit avoir pour but que l'objectivation de toute émotion ressentie indépendamment

de la figuration de l'objet qui l'a fournie. La sensualité comme la psychologie peut être une qualité de l'oeuvre d'art, mais elle ne sera jamais l'oeuvre d'art toute entière. Or si la sensualité fut le plus puissant stimulant des Impressionnistes et de leurs successeurs, il faut affirmer et souligner qu'il fut le seul. L'on remarque d'ailleurs que cette tendance s'accentue généralement aux époques de décadence. Une sorte de réalisme supérieur lui succède toujours lors des renaissances qui les suivent, renaissances qui sont généralement basées sur la nécessité d'un retour à des constructions formelles et régulatrices. L'on peut donc soutenir que l'Impressionnisme et ses remarquables efforts répondaient à un besoin tout matériel. Et c'est ainsi qu'au lieu de conserver la magnifique insouciance des explorateurs qui partent à la découverte de régions inconnues sans savoir si l'horizon qu'ils espèrent atteindre ne reculera pas toujours devant eux, les Impressionnistes ne se

firent que les serviteurs pratiques de petits besoins purement sensuels. Ce fut le culte absolu de la sensualité; c'est-à-dire que l'art avait désormais un but, celui semble-t-il de construire comme des lunettes d'approche plus précises, plus perfectionnées: travaux de laboratoire, recherches de tout repos, expériences, analyses, ou synthèses que le goût d'investigation ne pouvait étendre aux recherches subtiles de l'imagination. Au contraire de ce que l'on pense communément, la Science ne crée pas autant qu'on le pourrait croire. Ne semble-t-il pas que les sciences ne font surtout que fournir des éléments de satisfaction aux exigences de nos besoins et qu'elles suivent plutôt ces mêmes besoins qu'elles n'ouvrent d'horizons nouveaux à notre sensibilité? Il faudrait donc réserver à l'art seul la faculté de créer, si le mot n'est pas excessif, mais à un art qui n'a pas pour but unique la perfection des moyens qu'il emploie, c'est-à-dire à celui dont le dessein est l'édification d'une connaissance nouvelle du monde.

Ce fut cette intention qui tenta Picasso. Elle nécessitait le sacrifice de toutes les tendances, de toutes les modes admises; et surtout le désintéressement qu'elle exigeait était double puisqu'à cette dernière contrainte s'ajoutait la nécessité pour l'art nouveau de répondre à la sévère définition kantienne: finalité sans fin.

L'histoire de l'art enseigne inlassablement et sans que rien ne vienne jamais enrayer cette aberration, qu'un mouvement artistique parvenu à son apogée engendre toujours une génération d'artistes décidés non pas à renouveler les efforts de leurs aînés mais à «faire plus fort» dans le même sens. Malheureusement, l'esprit du mouvement se perd généralement pour ne voir subsister que sa lettre. Les seules intentions mécaniques et les recherches de moyens sont poussées à l'exagération; l'audace du génie des inspirateurs tourne à l'excès; et d'une tendance inspirée, ils font une culture de procédés. Leur apport d'invention est

en effet généralement contestable puisqu'ils n'ajoutent au mouvement qui précéda la leur que des différences de degrés et non de nature. Ce qui répond à un besoin devient dans leurs travaux le superflu d'une mode, et partant, ce qui garde la mesure nécessaire pour ne pas devenir défaut chez leurs devanciers, se voit poussé à franchir le fossé pour nous donner d'assister à la décadence d'une période artistique qui meurt des excès mêmes qui la firent vivre.

Les exagérations des rejetons extrêmes de l'Impressionnisme, des Fauves en particulier, allaient et vont encore à l'encontre d'une parole de Bossuet qui trouve sa place ici: «les sens ne peuvent supporter les extrêmes, seul l'entendement n'en est jamais blessé». Certes les réactions ne se déchaînent pas par la seule volonté. Toutefois la manière rationnelle dont les Fauves décidèrent de faire jusqu'à l'en étrangler rendre au mouvement impressionniste plus qu'il ne pouvait donner, et

d'autre part plusieurs avertissements cruels et salutaires ne laissèrent pas que d'inquiéter la sensibilité de Picasso comme d'ailleurs celle de ses amis. Le culte des sens exige un gros capital qui rapporte peu. Ceux donc qui de par leurs dispositions physiologiques étaient plutôt enclins à ces tendances ne virent pas sans effroi que se couper les oreilles et se tuer à la manière de Van Gogh, ou fuir à Tahiti selon Gauguin, ne constituaient pas nécessairement, le couronnement d'une sensibilité bien équilibrée. Or l'influence de ces deux Maîtres sur les efforts trop décidés, trop raisonneurs des Fauves est indéniable, et c'est contre ces tendances que sans préméditation sans doute, Picasso devait s'élever de la façon la plus lumineuse. L'on pourrait dire que l'anarchie de la déformation était d'ores et déjà menacée par la dictature du regroupement de toutes les formes. Ce n'est pas sans doute que Picasso considérât ces faits sous un jour si noir puisqu'il était écrit qu'un

vent nouveau allait souffler d'ailleurs, mais l'instinct inventif qui bouillonnait dans sa sensibilité lui montrait assez dans quelle impasse s'agitaient péniblement et sans résultat appréciable les derniers desservants d'un culte déjà rassis. Il eut pu se faire en effet qu'en d'autres temps, le culte que Picasso allait consacrer à certaine discipline plastique fut resté sinon aperçu, car tout se sait, du moins négligée. Mais comme il répondait à un besoin naissant, il trouva rapidement pour son développement l'enthousiasme nécessaire.

Les Impressionnistes et leurs successeurs maintenaient cette prétention que le dessin linéaire était une convention. Il est bien difficile de déterminer ce qui est convention ou ne l'est pas en matière d'art et d'ailleurs nous reviendrons sur ce sujet. Quoi qu'il en soit et pour la raison que l'on médit volontiers de ce que l'on connaît mal, les Impressionnistes accusèrent le dessin d'emprisonner les silhouettes et de rudoyer la forme. C'est alors que

suivant une nouvelle formule, qui fleurait pourtant bien le conventionnel, il fut admis que grâce au travail des valeurs l'on «peindrait» le dessin linéaire. C'est ainsi que le goût naturaliste de la déformation, la recherche du caractère propre et l'interprétation de la nature ne tardèrent pas à déchaîner des excès que Picasso ne pût longtemps souffrir. On a appelé le Cubisme un retour à la discipline, ce qui est faux. Si l'on eût dit: retour à «une» discipline, l'on eût peut-être touché plus juste. C'est pourquoi les qualités du dessin de Picasso furent accueillies comme avec un soulagement; les «tranches de vie» que l'on servait alors sous les aspects les plus désagréables furent en effet bientôt délaissées pour la pureté et la simplicité reposantes des dessins dont toute recherche physio-psychologique était bannie. Ainsi peu à peu, se forma un nouveau culte, car tel est le privilège de l'art que toutes ses manifestations séduisent les hommes dans ce qu'ils ont de plus profondément sensible.

Au règne de la couleur qui s'abîmait de plus en plus dans les déliquescences les plus fatigantes et les plus fatiguées succéda celui du dessin pour le dessin. L'on reprocha bien à cette tendance de s'éloigner de l'humanité: faible supposition fort heureusement et toute gratuite, puisque seule pourrait être taxée d'inhumanité l'oeuvre du fou ou du fantaisiste. Ce n'est pas que le culte exclusif du dessin ne puisse conduire à une certaine sécheresse, et c'est ainsi que la technique cubiste suscita bon nombre d'oeuvres en lesquelles l'assouplissement des formules linéaires devint procédé tout mécanique. Mais l'écueil était difficile à éviter et dans pareille tentative tout homme pouvait risquer d'échouer. Aussi est-ce à l'honneur de Picasso d'avoir par une tendresse et une humanité constantes envers les objets de ses prédilections, montré que les découvertes qu'il avait faites n'étaient pas le fruit d'une fantaisie rêveuse ou arabesque, si l'on peut dire, mais bien celui de l'imagination

la plus sensible qui fût. Tant il y a que chez Picasso la ligne suit les contours même de la sensibilité libre et atteste ainsi une liberté humaine plus large que celle qu'impose cette règle sévère de peindre la ligne au lieu de la dessiner.

Il y aurait lieu de revenir plus en détail ici sur les confirmations que l'art nègre apporta aux dispositions de la sensibilité de Picasso. Les sculpteurs africains ou océaniens possédaient cette émotion première devant les injonctions de leur sensibilité que ressentit toujours Picasso. Ce fut pour ce dernier un précieux contrôle de considérer la liberté laissée par les nègres aux battements de leurs coeurs vierges, et ce fut pour lui un réconfort de voir cette sensibilité imposer sa puissance à la raison moderne de plus en plus épuisée par l'usure dialectique des siècles. Les nègres n'avaient jamais entendu le mot: art, et n'était le respect humain qui oblige certains hommes à sourire de l'effort des nègres comme ils souriaient du bon nègre

blanc qu'était le Douanier Rousseau, l'humanité blanche serait heureuse de se rafraîchir le coeur au contact de l'âme imagée et printanière des sculpteurs noirs. Sans fausse honte, Picasso alla aux nègres comme l'on va aux champs pour en rapporter un instant le regret de ne pouvoir y vivre. Il sentit que leur candeur religieuse ou mystique ne les avait jamais privés du sentiment des proportions non plus que de celui du dessin, et c'est dans cette constatation que nous pourrions trouver la meilleure preuve de l'humanité d'un retour à certaine discipline plastique. Ce qui en outre séduisit Picasso dans l'art nègre c'est que chacun des artisans de couleur portait en lui une façon particulière d'entendre et d'exécuter ce qu'il avait conçu. Aussi toutes les oeuvres nègres présentent-elles entre elles des différences de nature calquées sur les sensibilités de leurs auteurs alors que les oeuvres blanches n'affichent que trop généralement des différences de degré souvent peu

sensibles. La civilisation et les chemins de fer n'ont pas encore uniformisé la pureté noire. L'âme de chaque ouvrier nègre est un monde particulier, celles de nos artistes, hélas! ne forment plus que les différents rouages d'un même univers.

C'est ainsi qu'en opposition avec l'oeuvre des Post-Impressionnistes, Picasso posa que l'artiste ne devait pas être uniquement le serviteur aveugle de la nature mais au contraire qu'il devait lui imposer de nouveaux évènements avec tous les éléments qu'elle lui offrait. Ainsi l'on allait peu à peu voir instaurer dans l'art les principes vivifiants de la science alors que ses méthodes seules lui avaient jusqu'ici imposé leurs points de vue. A la manière des historiens, nous savons tous plus ou moins prévoir ce qui est arrivé: or, c'est ce qu'à l'aide d'exégèses sempiternelles sur des textes dont la valeur était journellement ébranlée, faisaient tous les jours les successeurs des Impressionnistes. Au surplus, si nous voulions remonter à l'origine

de la réaction qu'opéra Picasso nous constaterions que la peinture sensualiste semblait de plus en plus étouffée sous l'orgie des sonorités creuses de la couleur vide. Le raffinement de la sensualité amenuisait parfois la dite couleur jusqu'à la faire presque disparaitre; le miracle de ses recherches épuisantes finissait, en dépit de bien molles intentions constructives, par laisser deviner les ficelles et la trame de ce qui devenait de plus en plus un métier. Or le glas commençait de sonner définitivement pour ces recherches en des mines épuisées lorsque la mode s'empara de leurs efforts. La débauche de la couleur se répandit bientôt dans les tissus, dans les ameublements, dans les illustrés mondains et enfin dans les décors de théâtre. «Te souviens-tu, Fernand Léger, de ce décor étonnant vu dans un Casino pourtant bien populaire et peint, eut-on dit, par quelque auteur de portants de Ballets Russes?» Même les écoliers rétifs de l'Ecole des Beaux-Arts commencèrent à décou-

vrir l'Impressionnisme au travers des oeuvres de leurs successeurs et les exagérations de tout repos des Fauves de la jungle parisienne, fruits de la seule compréhension cérébrale de l'Impressionnisme, trouvèrent dans la majorité vulgaire un terrain favorable à leur développement. Quoi qu'il en soit, Picasso les yeux brûlés par des déformations criardes de plus en plus insupportables, car malgré tout, si déformations il y a, ne déforme pas qui veut, Picasso, dis-je, ne vit bientôt plus en elles qu'improvisations laborieuses, brutalités trop voulues, travaux pénibles semblant faits de «chic», à tel point que ces tentatives finissaient par rendre fatigantes, nous ne craignons pas de le dire, même l'oeuvre responsable de Cézanne. Nous demandions tous grâce, et notre sensibilité suppliait qu'on voulût bien ne pas oublier que la peinture pouvait être également l'objet d'une délectation de notre esprit sensible. Malgré que vouloir reconstruire après avoir déformé soit un désir louable et con-

traire à toute anarchie, il n'est guère possible de bâtir solidement avec des matériaux qui ont déjà servi. Mieux vaut peut-être, si l'on ne peut tout raser et user d'un matériel neuf, continuer à s'abriter sous l'ancien édifice que l'on peut toujours réparer au jour le jour. C'est pourtant le premier parti que suivirent les successeurs des Impressionnistes. Il ne résulta de leur entreprise qu'un désordre assez impuissant, désordre qu'un avenir rapproché sanctionnera sans doute sévèrement. C'est pourquoi au désordre, même le plus artistique, nous demandions l'opposition d'un ordre plus en rapport avec la figure artistique de l'époque nouvelle; à la brutalité nous préférions la persuasion: nous nous souvenions même de ce mot de Fontenelle qu'à la rigueur l'on pouvait citer à propos de ces excès: «Eussiez-vous les mains pleines de vérités qu'il faudrait encore regarder à deux fois avant de les ouvrir». Les successeurs des Impressionnistes présentaient en toute évidence des

vérités sensuelles d'un ordre secondaire, des vérités de tout repos pour l'entendement, mais que nous eussions voulu voir à la rigueur traiter d'une manière plus discrète. En un mot la sensualité finissant par déformer tout par définition, le besoin d'un peu plus d'atticisme se faisait sentir.

L'on voit dans le courant de l'histoire de la Peinture deux tendances générales se manifester, et ce souvent simultanément: le culte de la couleur et celui de la ligne. Il est même à remarquer que ces deux dispositions se rapportent à des considérations ethnographiques. La couleur et le dessin sont le Nord et le Sud. Le Nord qui manque de couleur l'aime plus que le Sud qui en a trop. Dans ces catégories pourraient figurer Rubens d'une part et Le Greco de l'autre, Rembrandt et Raphaël, plus près de nous Delacroix et Ingres, et enfin Matisse et Picasso. L'astrologie verrait sûrement dans ces deux cas l'application possible des distinctions propres aux caractères Jupitériens

et Saturniens. La physiologie enfin y découvrirait la trace des tempéraments sanguins et bilieux.

Les premiers, que l'on nommerait plus volontiers les «peintres», font preuve de la plus grande indulgence envers les données de leur sens et leurs faiblesses même les plus dangereuses. Au surplus ils ne redoutent pas d'exposer leur «moi» dans toute sa nudité. Les seconds, qui seraient plutôt les «artistes», semblent pourvus au contraire de la plus farouche pudeur; ils ont honte de se montrer nus et déguisent la plupart du temps leur sensualité sous les dehors de l'enjouement ou de l'austérité.

Au cours des siècles, l'on remarque encore que l'une de ces tendances est parfois plus goûtée que l'autre, puis réciproquement. On pourrait en conclure que le monde est tour à tour plus particulièrement ou sanguin ou bilieux.

Or, il ne s'agit pas de rechercher qui, dans cette poursuite constante de la Vérité, ou d'une vérité, est plus près de l'atteindre, de celui qui dépense des

dons aux recherches subtiles de la couleur, ou de celui qui se livre sans réticences aux lois du dessin. Cependant nous ne pouvons pas ne pas observer que la liberté la plus absolue donnée aux sens absorbe toutes autres facultés. Et c'est pourquoi l'esprit en vient à se poser ce point d'interrogation assez inquiétant: que devient le sort de l'imagination dans les oeuvres qui obéissent trop servilement aux injonctions des sens? Les grands artistes souffriraient volontiers que l'on considérât leurs oeuvres comme les fruits d'une sorte de génération spontanée. Cependant le manque d'imagination que chacun reconnaît dans les oeuvres post-impressionnistes est certainement pour quelque chose dans la venue avec Picasso d'une période plus artistique succédant à une époque trop picturale. Peut-être l'abus impressionniste d'un goût un peu étroit pour la Science montra-t-il encore qu'au lieu de subir l'influence de sa «lettre» il était mieux de n'en subir que «l'esprit»? En tout cas,

nous verrons facilement que l'apport de Picasso s'opposa constamment à cette tendance dépourvue d'élévation et d'inspiration personnelle.

S'il est possible de risquer dès maintenant quelques observations sur le Cubisme, lors du début de ce mouvement il ne fut jamais question d'établir des théories, et ce à l'encontre des successeurs des Impressionnistes, qui nous reprochèrent cette tendance, eux qui ne firent jamais que la pratiquer. C'est que Picasso au lieu de partir du point où ses prédécesseurs avaient laissé la peinture, comme l'avaient fait les Post-Impressionnistes, fit plutôt comme «table rase» de tout ce qui avait été exécuté avant lui. Jamais en effet les Fauves ne perdirent de vue les efforts de leurs devanciers, ils ne firent même qu'adopter leurs théories, théories sur lesquelles ils brodèrent simplement suivant leurs goûts particuliers. Or le créateur qui marche seul dans l'étendue ignore la Théorie. Il était donc naturel que Picasso ne tînt compte des

découvertes des Impressionnistes et de leurs successeurs qu'en tant qu'éléments scientifiques, comme l'on possède les notions d'une langue, et sans y attacher plus d'importance que l'on n'en doit donner à un instrument de travail. Ainsi Picasso ne crut pas devoir consacrer uniquement sa sensibilité au perfectionnement des outils nécessaires à la fabrication de telle machine; il pensa plutôt qu'il se devait de construire, lui-même, une machine vivante telle que ses prédécesseurs n'avaient jamais réussi à en produire. D'ailleurs la construction d'une machine nouvelle exige celle d'un outillage nouveau. Aussi fut-ce sur le seul besoin qu'il avait de ce dernier, mais sans lui confier l'importance exclusive que les Fauves ou les Néo-Classiques donnaient à l'exécution dans leurs oeuvres, que Picasso construisit les nouveaux outils qui lui étaient indispensables, c'est-à-dire des moyens nouveaux.

Examinons donc en détail les données, inusitées

encore, qui dans l'oeuvre de Picasso s'opposeront à celles de ses prédécesseurs et qui nécessiteront l'intervention de moyens inédits, tels que l'emploi du papier, du faux-bois, et de ce «ton local» que condamnaient les Impressionnistes.

Nous sommes déjà loin du goût de l'Impressionnisme pour cette «lettre» des Sciences qui se traduisait par une prédilection exclusive pour le «phénomène». «Ce qui paraît» était leur culte unique: leurs sens en étaient les ministres. Il suit de là que seule l'expérience était la règle de leur conduite artistique. L'examen attentif des objets leur transmettait l'image d'un monde en perpétuelle transformation, et c'est pourquoi le «visage mouvant de l'heure» est encore pour les survivants de cette École le champ que cultive le plus volontiers leur réalisme superficiel. Or l'expérience ne peut se suffire à elle-même, elle n'est que la constatation de faits: plus encore, constatation souvent due au hasard puisque les sens nous trompent. Il ne

faut pas repousser tout conseil du hasard. Mais nous ne pouvons tout risquer sur une telle carte, sans quoi nous n'assisterions qu'à des palabres de moyens sans apercevoir jamais l'émotion, la pure émotion qui a sa source, ni dans le cerveau, ni dans le ventre mais dans le coeur. Au surplus l'existence des faits connus par l'expérience est toujours distincte de leur nature propre, aussi la connaissance de leur structure n'en détermine-t-elle jamais l'être. L'on se demande comment les Impressionnistes purent voir dans le «visage mouvant de l'heure» dont l'on a si souvent parlé, ce fameux reflet de l'Éternité qui est aussi célèbre? Il semble bien au contraire que seules les circonstances extrinsèques qui accompagnent les objets décèlent leur véritable nature, qu'elles les complètent, qu'elles sont leurs émanations et qu'elles constituent comme leurs causes efficientes. L'expérience au surplus, ne peut donner que la définition des objets, c'est-à-dire un simple schéma, puisque les

événements qui appellent un objet à l'existence ou qui l'en font disparaître, se déroulent «autour» de lui, et ne peuvent par conséquent avoir aucune influence sur sa définition. Enfin quel besoin de définir éternellement des objets que nos yeux définissent quotidiennement, et recommencer sempiternellement l'oeuvre des dictionnaires? La connaissance par expérience n'a de légitime que son utilité pratique. Par suite elle se perd dans la généralisation. On le voit une fois de plus, la nécessité de cette abstraction en art est de plus en plus problématique. J'ai déjà signalé les inconvénients de cette forme du raisonnement. J'ajouterai cependant, qu'à la rigueur, elle pourrait être susceptible de légitimité mais seulement si elle concernait un objet subordonné à l'expérience; mais, il faut se persuader que l'art n'est nullement dans ce cas. Nous ne nous étonnons donc plus si les successeurs de l'Impressionnisme prononcèrent également ce nom de l'induction que j'ai déjà

signalé, et dont l'application fournit un corollaire à l'aberration expérimentale mentionnée ci-dessus.

L'induction en art nous ramène aux principes des lois. J'ai dit sommairement ailleurs ce que l'oeuvre de Picasso nous autorisait à penser à ce sujet; j'y reviens plus explicitement. Les artistes qui ont prétendu faire de l'induction l'un des fondements de l'art n'ont pas pris garde que les associations d'images sont toujours si personnelles que l'expérience ne peut en régir un nombre suffisant pour qu'il soit permis d'en tirer des lois. La sensibilité n'est pas une quantité, elle est une source d'événements, incommensurables si l'on veut, mais surtout incomparables entre eux. Les associations qui se plient au joug des lois ne peuvent fournir que des images connues déjà par suite de leur répétition. «L'expérience, démonstration de démonstrations» disait Vauvenargues. L'induction en art est une répétition de données posées par le raisonnement, par suite elle ne peut laisser appli-

quer sa méthode à la sensibilité créatrice. Induire est toujours connaître et non sentir, et encore connaître dans le sens raisonneur des applications de la science, connaître d'après la lettre et non pas en esprit les vérités qui ne sont pas entachées de commodisme; induire est tâcher à convaincre l'esprit sans persuader la sensibilité; induire n'est enfin que démontrer éternellement des principes qu'il a fallu supposer admis une fois pour toutes. Or les découvertes sensibles de Picasso au moment qu'il les créait étaient loin d'être admises. L'artiste qui crée, pose des faits et laisse à d'autres le soin de les commenter. Ainsi les futurs disciples de Picasso pourront plus tard tabler sur ses découvertes pour en tirer par induction des lois vulgarisatrices s'ils en voient la nécessité. Suivant en cela l'exemple des Post-Impressionnistes ils la verront, fort probablement.

En adoptant l'induction comme base logique de leur art les Impressionnistes et leurs succes-

seurs ne firent donc qu'élargir la difficulté. Ils tentèrent sans doute de la reformer en la déformant, ils essayèrent même de la commenter, d'ergoter sur ses données, mais il ne semble pas leur être arrivé d'avoir pensé à la résoudre. Or Picasso dans la partie de son oeuvre née au temps qu'il commençait de vivre parmi les vivants considérait l'univers comme une source de faits particuliers ayant chacun leur vie propre. L'éducation académique et les méthodes expérimentales des sensualistes eussent dû exiger de la connaissance qu'elle les rendît maîtres de la nature. Or à ne donner d'intérêt dans la nature qu'aux phénomènes, elles ne firent des artistes qui suivirent leurs directives que les véritables esclaves de cette même nature. À l'encontre de ce procédé, Picasso ne s'attarda plus à noter ce qui dans l'univers passait, mais bien ce qui était, ce qui demeurait. Il ne vit pas seulement dans les objets que des motifs à expérience; il ne tenta pas simplement de dégager leur

forme périssable, cet aliment de la seule Vérité superficielle, abstraite et commode; il ne voulut que leur donner une âme, l'âme de leur forme éternelle. Donc plus de stériles imitations de la nature, puisque les sens sont trompeurs, et que l'art ne peut éternellement jouer à la poupée. Les objets ne furent plus désormais pour Picasso que les éléments d'une atmosphère ou les particularités d'un langage, propres seulement à lui permettre d'exprimer la tendresse attentive de son coeur sensible.

Le Cubisme de Picasso, – puisqu'il faut bien que nous acceptions cette appellation donnée par dérision et non pas par Matisse qui s'en défendit toujours – le Cubisme, dis-je, semble donc, a priori, s'opposer à toute tendance exclusivement sensuelle. Un homme d'esprit l'appela un jour «peinture pour aveugles». Peut-être y avait-il dans ce mot certaine part de vérité, mais il fut prononcé aux débuts du Cubisme, en un temps où,

je l'ai dit, loin de vouloir faire des théories, les écrivains qui soutenaient le mouvement ne voulaient que planter des jalons et des repères qui pussent permettre d'avancer, toutes précautions prises, dans les régions encore inconnues que les artistes exploraient. Pour les esprits pressés de voir les réalisations les plus rapides succéder aux essais, le Cubisme n'a pas donné, paraît-il, les résultats qu'ils attendaient de lui. J'en suis heureux, et puisse-t-on n'en voir jamais! En tout cas la «peinture pour aveugles» qui s'opposait à ce que l'on pouvait appeler de nouveau le culte du «balai ivre», nécessitait une recherche de constructions particulières. L'immeuble à construire ne pouvait plus être accoté aux maisons voisines, il devait être érigé seul sur une place. Le travail de Picasso ne consistait donc pas en un labeur tout intellectuel, mis en branle par quelque incitation visuelle, ni par quelque comparaison venue de quelques souvenirs, il était désormais lié à l'im-

pulsion de son imagination créatrice. L'on a pu dire que l'une des données de l'Impressionnisme était le dégoût des sujets conventionnels; et le dessin linéaire était englobé dans cette proscription. Ce n'était là que prétention peu sérieuse, l'art en effet est convention ou il n'est pas, ou plutôt il n'est que photographie. Heureusement d'ailleurs l'Impressionnisme reste à l'abri de ce dernier reproche: la faculté d'observation, la recherche du caractère vrai, voire l'étude de la nature n'attestent-ils pas que grâce à ces tendances il ne substitua guère que des nouvelles conventions aux anciennes, et ce aussi bien dans ses recherches de moyens que dans ses préoccupations intellectuelles?

En tout cas il ressort nettement de ces trois données que l'art des Impressionnistes et de leurs successeurs fût surtout un art de définition et mieux de définition fort savante, sans trace d'empirisme. Nous avons dit combien la définition en art nous semblait en dehors de l'art, du

moins de l'art libre dont le nom sert seulement d'étiquette à l'expression de la sensibilité. Nous répéterons que la définition en art n'est qu'un cadre plus ou moins doré; il reste à faire le tableau. Or la forme d'expression qui paraît avoir été mise à contribution par Picasso, ou plus exactement le processus que suivit son tempérament, pour approcher du but qu'il poursuivait, semble ressortir plus spécialement à la déduction. L'individualisme un peu vulgaire des successeurs des Impressionnistes tendait à tracer du monde une silhouette conforme à leurs personnalités nécessairement «définies». Chez Picasso au contraire les rapports entre sa sensibilité et les objets sollicitent d'abord son attention. Mais loin de demander à son oeuvre de suggérer les liens qui peuvent unir les objets entre eux ou les rattacher au spectateur, il ne consent à jeter sur eux qu'un coup d'oeil furtif, indispensable pour le bon équilibre de l'émotion qui lui

dévoile leur âme vivante. Et de l'élément qu'il a tiré de cette façon il crée une oeuvre entièrement issue de sa sensibilité et qui n'a pas plus de ressemblance avec les apparences conventionnelles de la nature qu'un appareil électrique avec le fluide qui le meut. Ainsi un tableau est un tableau, comme une guitare ou un dé à jouer sont une guitare ou un dé, c'est-à-dire un objet particulier qui n'est la copie ni l'interprétation de rien.

On le voit, la connaissance intuitive et simultanée d'un objet est à l'origine de cette conception. Picasso ne cherche pas à arriver à l'objet, il part de l'objet – tableau que son imagination a créé une fois pour toutes. D'une seule poussée de son imagination il empoigne la certitude, la certitude qui doit être toujours immédiate, c'est-à-dire ne provenir d'aucune contingence ni d'aucune réflexion trop raisonnée. Pour Picasso la beauté ne réside donc pas dans une représentation d'objet existant ou n'existant pas mais dans le jeu des

rapports qu'il découvre entre les images qu'il crée. Notons que faire exclusivement prédominer dans une œuvre la valeur des éléments objectifs pris à l'univers ressortit à la méthode académique d'enseignement, et l'excès correspondant se rencontre également chez les Post-Impressionnistes pour qui les éléments subjectifs émanés de l'artiste seul sont pris en considération. Chez Picasso au contraire ces deux séries d'éléments ne montrent l'une sur l'autre aucune prédominance; elles sont intimement mêlées dans le creuset d'une sensibilité artistique qui ne subit aucune contrainte. Et la raison de ce fait pourrait être recherchée dans la vive intelligence de Picasso, cette intelligence inquiète et ombrageuse, que l'on pourrait considérer comme la cause naturelle d'une immense pudeur qui lui interdit d'exposer ce qui dans son moi est nécessairement commun à tous les hommes.

Ainsi toute œuvre de Picasso est un morceau d'imagination pure: Pablo Picasso n'y est nulle-

ment représenté, seul l'artiste qui signe Picasso y a versé ce que son démon familier lui inspirait. Il ne faut donc pas être surpris de ce que les anciennes mesures de l'espace et du temps ne semblent plus à sa taille. Ces antiques notions en effet ne sont considérées par lui que comme des règles anciennes et partant des règles particulièrement sévères qui ne furent jamais faites pour lui et qu'après tout il est en droit d'apprécier suivant sa connaissance et sa sensibilité.

L'on voit qu'au lieu d'interpréter la nature, à l'aide de toutes ses inévitables faiblesses sensuelles et au détriment de son imagination, qu'au lieu de renverser toutes valeurs dans l'espoir de trouver dans ce bouleversement l'occasion de rencontrer un équilibre miraculeux, qu'au lieu de jouer exclusivement des feux de la couleur avec l'astuce la plus brillante ou la plus heureuse, bref qu'au lieu d'assigner à l'art une destinée si exclusivement matérielle, Picasso lui a donné une pureté et une

fraîcheur en rapport avec la plus belle destination qu'on puisse lui conférer. L'art ne pouvant être qu'une «finalité sans fin», Picasso le débarrasse en même temps de toute exagération sensuelle et de toutes les nécessités secondes qui peuvent lui conférer un caractère utilitaire. L'art, nous ne cesserons jamais de le répéter, ne doit servir à rien qu'à éveiller en la sensibilité du spectateur une émotion pure dégagée de tout intérêt. Lorsque nous admirons un spectacle de la nature il est clair que notre émotion ne ressortit à aucune conception artistique. Nous admirons un paysage parce que les éléments qui le composent dégagent seulement comme des radiations qui se trouvent plus ou moins en accord avec notre sensibilité. En disant que le soleil est beau j'entends qu'il n'entre dans ce sentiment aucune comparaison avec quoi que soit. C'est là qu'apparaît en pleine lumière ce sentiment de désintéressement absolu que je donnais au début de cette étude comme l'une des

caractéristiques de l'oeuvre de Picasso. Ainsi donc plus de psychologie, plus de «caractères vrais». Une toile de Picasso nous émeut violemment sans que nous sachions pourquoi et sans que nous ayons à le rechercher. Nous ne voulons pas savoir s'il a étudié la nature ou s'il a observé ce qu'il nous présente: ceci ne nous regarde pas. Si j'admire le paysage dont je parlais, je ne dis pas qu'il imite fort bien une bonne photographie ou tel tableau post-impressionniste. Une oeuvre de Picasso représente à nos yeux un objet sorti de lui tout vivant. Il n'eut jamais besoin d'acheter un jardin pour en peindre les fleurs, jamais on ne le vit «aller sur le motif», depuis longtemps il délaisse les «modèles». Au réalisme visuel, Picasso maître de son métier oppose une sorte de réalisme supérieur et non pas ce réalisme propre seulement à réaliser plus ou moins habilement des abstractions; il s'agit au contraire d'un réalisme classique plein de pureté qui fait jaillir de son propre coeur

une source vivante d'émotions. Plus de traductions, plus d'interprétations d'émotions commandées. Je n'ai pas besoin de votre opinion sur tel paysage, (ceci était une trouvaille de l'Impressionnisme), car j'ai la mienne que je tiens pour la meilleure. Pourquoi ce bavardage? Je sais bien que nous ne pouvons pas proférer continuellement des choses indispensables, mais ne me dites pas: je vais vous faire voir ce que j'ai vu; montrez-moi seulement «quelque chose». En définitive, je cherche une oeuvre, une oeuvre créée, et non pas de la paraphrase, de l'exégèse, ou des variations sur des sensations que tout le monde a éprouvées.

C'est ainsi qu'en opposition aux termes traduire, interpréter, observer, la génération nouvelle a remis en vigueur et en lui donnant une signification absolue le mot «créer». Il va de soi que le terme est un peu fort, et que nous ne pouvons guère le concevoir sans lui adjoindre le complétif «ex nihilo». Inventer serait peut-être plus humain,

mais le mot a été si galvaudé qu'une fois de plus nous noterons l'impuissance des définitions aussi bien que leur inutilité. Avec l'intransigeance la plus absolue l'artiste devrait porter le nom de «poëte», dans le sens que lui assignait l'étymologie grecque. Il devrait être celui qui «fait», c'est-à-dire qui compose quelque chose de ses propres moyens mais sans le secours d'aucun conseil ni d'aucune suggestion extérieure trop exclusive et trop intéressée. Souvenons-nous encore de ces artistes de l'enfance littéraire française, et que l'on nommait trouvères, troubadours et même trouveurs. Le terme «trouver» était l'âme de ces appellations qui signifiaient si nettement que tout homme désireux de séduire la sensibilité de ses semblables ne devait compter que sur ses trouvailles personnelles. A vous de prendre ou de rejeter ce qu'ils vous offraient, mais ils ne faisaient aucune concession au goût de leurs auditeurs. Je sais que l'on peut rétorquer qu'ils les ignoraient, mais voilà justement

la raison la plus pure de la fraîcheur ou de la sincérité de leurs oeuvres.

Suivant cette remarque, Picasso au lieu de pousser la copie de la nature jusqu'au paroxysme, à la façon dont l'homme fit Dieu à son image, Picasso, dis-je, eut trop conscience de la réalité propre de l'univers pour tenter de le rapporter à ses semblables. Chacune de ses oeuvres apporte donc une contribution nouvelle au nombre d'objets qui existe dans le monde. Au lieu d'exploiter un capital déjà versé et non entièrement, il apporte de nouveaux fonds. Picasso, qui suivant la tendance de son siècle, possède un goût prononcé pour l'esprit de la science sait assez qu'il est tout naturel que son imagination puisse agir seule et sous sa propre impulsion cependant qu'il n'en sera lui-même que le spectateur. Il ne craint donc pas d'édicter comme des axiomes qui lui sont rigoureusement propres et qu'il considère comme des vérités personnelles qu'il impose à la nature. L'on

est fort qu'en contrariant la nature, disait Renan. Il ajoutait que le pêcher naturel ne porte jamais de beaux fruits et qu'il n'en produit que lorsqu'il est en espaliers. Picasso ne cherche pas à contrarier la nature dans un but si comestible et qui ressortirait assez aux besoins sensuels des Post-Impressionnistes. Au lieu d'améliorer un arbre il en crée un nouveau dont nous n'avons plus qu'a récolter les fruits savoureux. L'on saisit que Picasso qui a respiré l'air de la belle philosophie moderne ne voit pas le monde tel qu'il apparaît à ses yeux, mais tel qu'il le refait. Sur l'injonction de sa sensibilité, il imagine un petit monde nouveau et c'est par la vertu des mystérieux dons qui ont présidé à sa naissance qu'il éveille en le spectateur ce sentiment de satisfaction intérieure que nous attribuons à ce que bien vaguement nous convenons de nommer beauté. Encore une fois quil soit bien avéré que ce que nous nommons le Beau n'est qu'une définition vide de sens, que l'émotion

provient de ce que nous aimons, mais ce que nous aimons profondément, et non superficiellement, et bien des désillusions seront évitées. L'artiste ne peut être un composé de molécules qui le pose comme une simple unité du troupeau humain, il faut qu'il soit, si l'on veut, le Dieu tombé du philosophe. Et, que l'on ne redoute pas de sa part des découvertes inhumaines, car malgré son désinteressement, l'éducation et la tradition auront fourni à sa mémoire les aliments les plus communément substantiels. Mais, hâtons-nous de le dire, cette mémoire ne sera pas, fort heureusement, un magasin en lequel il puisera d'une façon scolastique ou expérimentale: elle sera un filtre de matière rare au travers duquel coulera une sensibilité qui prendra son goût. Dès lors avec Guyau l'artiste pourra recommencer à vivre à chaque oeuvre qu'il produira, et sa mémoire restera toujours intimement mêlée à ce qu'en Dieu tombé, mieux, en homme-dieu, ou plus simplement en créateur, il se rappellera du ciel de son enfance.

Il resterait encore à dire quelques mots de la sculpture de Picasso. Parallèlement aux peintures, pastels, gouaches, dessins, eaux-fortes et pointes-sèches qu'il exécutait quotidiennement, Picasso s'adonna à la sculpture. La glaise comme le bois, en particulier le buis, la corne et le cuivre le montraient possesseur du plus complet métier de graveur et de sculpteur. Néanmoins les oeuvres qu'il exécutait dans ces différents genres étaient en corrélation parfaite avec sa peinture de l'époque correspondante. Elles n'apportaient avec un charme de plus que la confirmation de ses qualités sensibles. Cependant, peu à peu, et sous l'influence de Cézanne, il confia à ses essais plastiques, notamment à l'occasion d'un Buste de femme, les inquiétudes que la Peinture lui avait suggérées. Il chercha, semble-t-il, dans la sculpture comme une sorte de contrôle plastique.

Toutefois ces essais ne lui parurent pas suffisants et c'est alors qu'il songea que la sculpture devait être décidément autre chose, elle aussi, qu'une copie ou une traduction de la nature. Les Têtes de Dieux à faces animales, l'Isis à tête de boeuf, la Pesée des Ames des Egyptiens, les Démons et les Anges des époques romanes et gothiques, les monstres des Anciens Chinois, ceux enfin de la Statuaire Nègre l'en persuadèrent davantage encore. Il tenta de prêter à la sculpture les ailes dont il se préparait à doter la Peinture, et créa des objets qui séduisirent pour leurs trouvailles, des natures mortes sculptées qui portaient la marque de son imagination, d'étranges jouets où la lumière suivait les contours de son esprit inventif.

Cependant Picasso garda toujours une prédilection pour la Peinture. Aussi serais-je tenté de croire qu'il délaissa la sculpture, malgré les spirituels pantins des Ballets Russes dont nous parlerons ailleurs, parce que cet art lui semblait

comporter peut être une nature propre et nullement tributaire de cette autre branche de l'activité sensible, qui était la peinture. Les modèles classiques des peintres-sculpteurs furent sans doute pour quelque chose dans cette conviction. La sculpture comme la peinture, la poésie et la musique doivent être autonomes. Peut-être l'âme de la sculpture est-elle encore à découvrir, car l'Art avec un grand A, ne nous paraît guère qu'un composé de différentes spéculations artistiques, un ensemble comparable à celui de quelque grand magasin centralisateur où sous le même toit et la même raison sociale se rencontrent toutes les denrées, tous les articles. Je pense que Picasso comprit vite que sa sculpture n'était que sa peinture sculptée et qu'il entrait dans une impasse dont il était impossible de sortir malgré la fantaisie des Ballets Russes. Quoi qu'il en soit il délaissa la sculpture pour consacrer plus que jamais son activité à son amour de la Peinture.

La tentative puissante qu'effectua Picasso pour délivrer sa sensibilité et la nôtre de toute étiquette usagée donna à notre génération la possibilité de goûter un air pur et vivifiant dont la peinture contemporaine nous avait déshabitués. Tel fut l'apport du Cubisme. Cependant au cours de ces efforts Picasso «vivait avec les vivants», c'est-à-dire que malgré bien des avantages, il demeurait continuellement en proie à toutes les sollicitations qu'impose la vie. Il est donc impossible d'apprécier dès maintenant la portée de son oeuvre. Plus tard, nous aurons besoin d'ajouter à cette édition un chapitre nouveau qui sera sans doute le plus long. Il aura pour objet la troisième partie de la vie de Picasso, celle que selon la parole du philosophe, il vivra «avec lui-même». Souvenons-nous que Renoir disait qu'il ne sut exactement ce qu'était la peinture que dans les dix dernières années

de sa longue vie. Il sera particulièrement passionnant de voir ce que sera l'œuvre de Picasso dans quelques trente ans d'ici. Je gage que nous apprendrons encore de merveilleuses choses et que le désintéressement d'un art parvenu à sa pureté extrême nous montrera ce qu'une conviction sévère peut concevoir de plus lumineux.

Jusque là nous pouvons donc en toute sûreté insister quelque peu sur la période d'inquiétude et d'hésitations que Picasso a traversée et traverse encore en se préparant à ce nouvel âge. La force d'inertie de l'ignorance et de l'habitude ne leur ont peut-être pas été étrangères. A lutter continuellement contre elles, vient la fatigue. Spartacus eut peut-être de la chance de trouver la mort en combattant, sans quoi grâce à ses qualités il fut devenu quelque haut dignitaire romain. Néanmoins toute la sympathie humaine va plutôt à Spartacus qu'à Pompée. Le talent sera peut-être l'apanage de celui-ci, le génie héroïque la vertu de celui-là.

En tout cas, que ce soit besoin de repos, découragement devant l'inertie humaine, ou désir de ne pas effriter son imagination en des redites, ce qui est peut-être la meilleure raison, Picasso dans ses toutes dernières oeuvres a marqué, non pas un abandon de ses anciennes recherches, mais une tendance à retourner parfois à la tradition des Musées. Comme je l'ai donné à entendre, la renommée est dangereuse lorsqu'on ne la, dirige plus. Le public à qui la valeur l'avait imposée paraît se venger en la faisant sienne à son tour; il semble se féliciter de l'avoir décernée en la ramenant à sa mesure. C'est aussi qu'hélas! il ne faudrait jamais rien dire devant les enfants! Dans un article sur Picasso publié dans un magazine tiré à plus de cent mille exemplaires, l'on put lire en regard de reproductions de dessins classiques et de reproductions d'oeuvres cubistes de notre artiste cette assertion d'un chroniqueur soucieux de ne pas choquer la clientèle du périodique, à savoir que ces

essais découpés et hachés, les dessins cubistes, n'avaient jamais été composés que pour permettre à Picasso de produire ces beaux dessins pleins de pureté et qui rappelaient la manière d'Ingres. Cette erreur assez significative corroborait pourtant une idée non moins erronée, qui subsiste encore en certains esprits, et qui tend à faire passer l'oeuvre cubiste pour une suite au goût de déformation des Post-Impressionistes. L'ignorance naturelle ou voulue qui est seule responsable de cette confusion véritablement extraordinaire est certes préjudiciable, puisque des écrivains considérés s'en sont emparée pour la commenter en des hérésies bien propres à complaire aux lecteurs qui leur ont imposé leurs goûts. Je recommanderais volontiers à ce sujet la lecture de certaines chroniques de M. H. Bidou, dans l'important organe qu'est le «Temps». Elles forment des commentaires qui reposent sur les plus décourageantes erreurs. Le Cubisme est assimilé là à l'Impressionnisme, et il n'est

question à propos des ses efforts que de «suggestion» d'«analogie» c'est-à-dire toutes idées intégralement contraires à l'esprit du Cubisme et de l'art de Picasso.

Or il ne faut pas oublier que le Cubisme est issu d'une esthétique absolument spéciale, qu'il possède même sa propre esthétique; c'est une erreur grave de vouloir rattacher ses manifestations aux différentes esthétiques traditionnelles.

Quoi qu'il en soit, cet achat d'un costume classique et tout fait, ou à peu près, qu'effectua Picasso soit en abordant le théâtre, soit plus encore en exécutant des portraits,sembla donner à entendre que l'artiste ne considérait plus l'art comme dénué de «fin». Il se passa là dans l'âme de Picasso un drame semblable à ceux qui se jouent généralement dans toutes ses toiles. Or pareil événement ne peut guère se produire sans les avertissements les plus cruels, et puisque Picasso fut élevé dans un respect et un amour des règles établies, il était très

humain que le doute survenu chez lui à propos de la valeur des règles finît, sur certaines craintes, à lui faire suspecter la propre valeur des découvertes qu'il faisait en sa sensibilité.

J'ai écrit que lorsque l'on tentait de sonder le mystère de l'âme multiple et insaisissable de Picasso, l'on avait comme l'impression de jouer avec le feu. Picasso paraît en effet posséder une prédilection marquée pour jouer avec ce redoutable élément. La puissance de son habileté l'y autorisait certes, encore que cette assurance ne le tînt pas à l'abri d'un accident léger ou même d'une catastrophe. Il était donc en ce cas tenu de compter avec un nouveau partenaire plus ou moins disposé à entrer fidèlement dans ses vues, à savoir: la chance. Si habile que soit l'aviateur, il emporte un fétiche et quelquefois il est sincère. Nous supposons donc qu'entre ces voyages répétés de l'univers commun à soi-même, Picasso dût compter sur une aide dont il sentait désormais le besoin,

à savoir cette chance personnifiée par une gloire sinon aussi pure que la première du moins plus étendue. C'est peut-être ainsi que Picasso décida peu à peu de ne plus s'appuyer exclusivement sur sa sensibilité et que dès lors il accepta de composer avec diverses influences qui finirent par assombrir quelque peu sa personnalité.

Ce fut par le théâtre que Picasso débuta sur des scènes ou d'autres comédies avaient été jouées déjà. Les Ballets Russes présentèrent «Parade», divertissement plein de charme, qualité dont jusque là Picasso avait fait assez bon marché et ce très justement. La musique d'Erik Satie était mieux que de la musique. Elle avait fait de ce Guignol cultivé un joli bouquet d'étincelles paradoxales. Mais le Cubisme pur des austères natures-mortes de Picasso subissait ici une première attaque de la part du goût décoratif. Cependant il était permis de ne voir en ce divertissant spectacle qu'une gageure ou une jolie fantaisie somme toute bien légitime.

Plus tard toutefois, suivirent d'autres spectacles qui cette fois retournèrent à la tradition la plus décorative et se montrèrent totalement expurgés de l'imagination que nous avions tant de fois goûtée chez Picasso. C'était «le Tricorne», et «Pulcinella», joués à l'Opéra en 1919 et 1920. Il s'agissait, surtout dans le «Tricorne», de décors traités à la manière classique et agrémentés de costumes destinés à les compléter d'éléments d'harmonies agréables. Délectation des yeux, un peu longue toutefois, dont la diversité mécanique revenait trop fréquemment; mais absence de raisons d'émotions purement artistiques. Sans doute ne faut-il pas demander à un ballet plus qu'il ne peut donner. Un ballet est une espèce de consortium de tous les Arts. Ils s'y alimentent les uns les autres, s'y nuisent ou s'y aident tour à tour. Le scénario, la musique, les décors, les costumes, la science des danseurs s'y bousculent, c'est un peu les spectacles multiples de Barnum; un ballet est

surtout un bal avec toutefois la fraîcheur et l'imprévu de ce dernier en moins. Aussi la pureté de chacun des arts qui entrent dans sa composition est-elle nécessairement compromise; l'équivoque apparaît immédiatement suivi de l'ennui le plus inévitable.

La collaboration de Picasso aux Ballets Russes nous amène à envisager si cet événement ne fit pas sentir son influence sur son oeuvre générale. Or dans les dernières productions de Picasso l'on a constaté un retour de l'artiste à cette influence de la peinture italienne qui dans sa jeunesse avait déjà porté sur lui son empreinte. Une sorte d'idéalisme un peu sensuel bien en rapport avec son tempérament l'y faisait se rapprocher des artistes de la Renaissance, en passant par l'influence de l'art des gravures et des gouaches de la Restauration et de Louis-Philippe. La sensibilité de Picasso y semble comme transformée. Elle paraît plus éclectique, plus rationnelle, en un mot elle se prend

à «choisir», et finit par trouver dans l'objectivité des éléments insoupçonnés auxquels elle confère une cote qui certes n'est pas une cote d'amour pur, et qui contribue à constituer en lui une nouvelle manière de concevoir une vérité. Certes sa raison lui présente toutes sortes d'excuses qui ne sont pas sans valeur. Comme elle est née de son éducation, elle confesse volontiers d'abord qu'elle est souvent impuissante à maîtriser les poussées d'une sensibilité toujours en éveil, toujours renaissante. A la lumière, à la perspicacité de l'intelligence les dogmes découvrent leurs points faibles. Pourquoi, en l'honneur de la raison, vouloir donner un sens aux oeuvres d'art puisque les mots qui sont des objets merveilleux sont impuissants à en fournir eux-mêmes. Ne serait-ce pas pour ce motif que l'art n'a pas de fins? La raison, hélas! est obligée de se mirer dans le miroir du voisin car elle n'en possède pas en propre et ne se connaît qu'à travers toutes les manifestations humaines.

La raison d'état classique se meut en effet dans un cercle, elle est une sorte de «looping the loop» dont la voie est tracée par des rails et le char attaché, de sorte qu'il n'y a plus guère d'accidents à redouter, qu'elle ne fait que redire avec plus ou moins de précision les choses déjà dites, et qu'elle se voit enfin éternellement condamnée à ne jamais sentir ce qu'elle fait malgré qu'elle l'exécute avec les plus laborieuses difficultés.

De son côté la sensibilité libre de Picasso ne lui cachait pas non plus les difficultés et les déboires auxquels elle se sentait exposée. La certitude chez lui devenait de plus en plus vacillante. Comme je l'ai dit, sa sensibilité finissait par douter de sa propre force et ce surtout lorsqu'elle se prenait à envier les dogmes de la raison artistique plus conformes au commerce commun des hommes. La sensibilité de Picasso devint donc plus raisonneuse, si l'on peut dire, ou plutôt l'instinct de la conservation lui fit remarquer qu'elle l'entraînait parfois sur

des pentes dangereuses dans lesquelles il éprouvait certaines difficultés à rester maître de sa propre direction. Plus encore, cette sensibilité ressentait comme des terreurs parce qu'il lui arrivait parfois de se sentir acculé dans une sorte d'impasse derrière laquelle il y avait bien quelque chose sans doute, mais un quelque chose qu'elle ne parvenait jamais à identifier. Elle voyait encore surgir devant elle le Hasard, le hasard et ses rencontres qui plaisent un jour pour déplaire définitivement le lendemain. Enfin cette sensibilité l'effraya d'une façon totale lorsqu'elle lui fit croire qu'il saurait peut-être toujours ce qu'il voulait faire, mais que selon toutes probabilités il ne le ferait jamais.

C'est de cette façon que la plus précise incertitude le fit souvent hésiter. Pourtant si la Foi est un immeuble irréparable, Picasso ne se laissa jamais aller longtemps à essayer de concilier les inconciliables. Il se souvint vite que s'il n'y a pas

de maladies, mais des malades, pas d'Art, mais des artistes et que lorsque l'on ne crée plus, l'on imite. Et au lieu de se laisser suborner entièrement par ces deux éléments de sa personnalité, il préféra leur faire tour à tour des concessions, concessions qui à l'encontre de ce qui arriva aux artistes de l'antiquité, ne furent heureusement jamais perdues pour lui.

Malgré que Picasso soit tout de même un peu sceptique, le sensualisme qui ne croit à rien qu'à ses sensations et la raison qui n'entend que ses raisonnements, ne purent lui faire oublier à défaut de foi son besoin d'une passion pure et d'un amour profond. Le vieil idéalisme de sa nature était né dans son coeur d'un réel besoin d'illusions, besoin qui éclatait dans chacune de ses œuvres. Et c'est alors qu'à la foi en cette vérité personnelle qui semblait le fuir, se substitua cette tendance à admettre une sorte de probabilisme qui se développa au jour le jour suivant des convictions de

plus en plus probables. La civilisation nous interdit de plus en plus la foi du charbonnier. D'autre part tout le monde ne peut-être Pascal. C'est pourquoi la foi a pris de nos jours la forme de la croyance. Or Picasso a voulu, semble-t-il, dans ses dernières oeuvres grouper dans une seule croyance toutes les données des règles de l'Art qui ayant été passées au crible de son intelligence lui paraissent probablement valables ainsi que les injonctions de sa sensibilité auxquelles il croit pouvoir donner une confiance possible. Il est pourtant patent que ces croyances ne déterminent plus chez Picasso la certitude avec laquelle il posait délibérément les premières trouvailles de son imagination. Voilà qui sans doute est très humain, et si Picasso est condamné à ne plus ressentir les satisfactions sublimes de la foi aveugle, grâce à cette croyance en des choses probables, il ne détruira pas l'oeuvre personnelle qu'il a durement édifiée. La conscience de sa sensibilité présente

sera toujours combinée au souvenir de ce qu'elle a été dans le passé. Il conservera en son coeur le souvenir de la foi qu'il a connue.

Il n'en subsiste pas moins dans l'oeuvre de Picasso un certain flottement qui périodiquement lui fait envisager un jour la possibilité du contraire de ce qu'il croyait la veille. Cependant l'incertitude poussée à ce point forme actuellement le plus puissant stimulant pour le renouvellement quotidien de son œuvre, de celle qu'il exécute du moins aujourd'hui. Entre deux retours à la tradition, Picasso consent encore à se laisser aller à des essais où perce beaucoup de fraîcheur, mais aussi du bon goût. Il est bien évident que dans son oeuvre de maintenant, Picasso unit à l'ardeur de son tempérament espagnol la circonspection la plus française et ce n'est pas sans quelque raison qu'on l'a jugée très «dix-huitième siècle français». Sans pousser la comparaison jusqu'à cette précision il est visible que Picasso a du «dix-huitième siècle»

l'esprit curieux et inventif, et que la peinture a été régénérée grâce à ses hypothèses lumineuses. Il a encore du 18e Siècle l'esprit des encyclopédistes et l'amour du paradoxe, étant entendu que nous attribuons au mot paradoxe la qualité de vérités lumineuses que personne n'ose dire.

Cette opinion a été pour beaucoup dans la décision prise par plusieurs critiques, voire même de peintres, que l'oeuvre de Picasso serait décrétée: œuvre de transition. Il m'est impossible de partager cette façon de juger, car la justice fait encore intervenir ici son appareil ordinaire. Les artistes et les critiques le mieux disposés en faveur de l'oeuvre de Picasso admettent à la rigueur que son effort présente quelque valeur, mais comme ils n'ont pu se mettre totalement à son unisson ils lui refusent le caractère définitif d'une oeuvre accomplie. La personnalité de Picasso les dépassant de beaucoup, ils ne manquent pas de demander des «réalisations» à une oeuvre qui est une réalité

même. De là à définir l'effort de Picasso sous l'étiquette «art de transition», il n'y a qu'un pas. Cependant pour que cette assertion qui fleure la méthode et la comparaison académiques, réponde à la rigueur du raisonnement qui l'a conçue, il faudrait que les deux termes de la proposition fussent connus. Or comment l'art de Picasso est-il une transition? Transition entre quoi et quoi? Nous devinons le premier terme de la proposition, mais le second restant parfaitement inconnu, l'opinion se trouve dénuée de toute valeur. Je pense en effet que nous ne profanerons pas le pur effort et si complet de Picasso en attribuant à son oeuvre l'aboutissement où croient l'avoir conduit ceux des artistes qui ont adapté ses trouvailles si personnelles aux nécessités de l'art académique ou post-impressionniste. Ceci n'a rien à voir à cela. Il est puéril de vouloir rattacher le Cubisme au Louvre. Picasso pose des hypothèses qui dépassent l'art des Musées, encore qu'il ne se donne pas toujours le soin de les expérimenter.

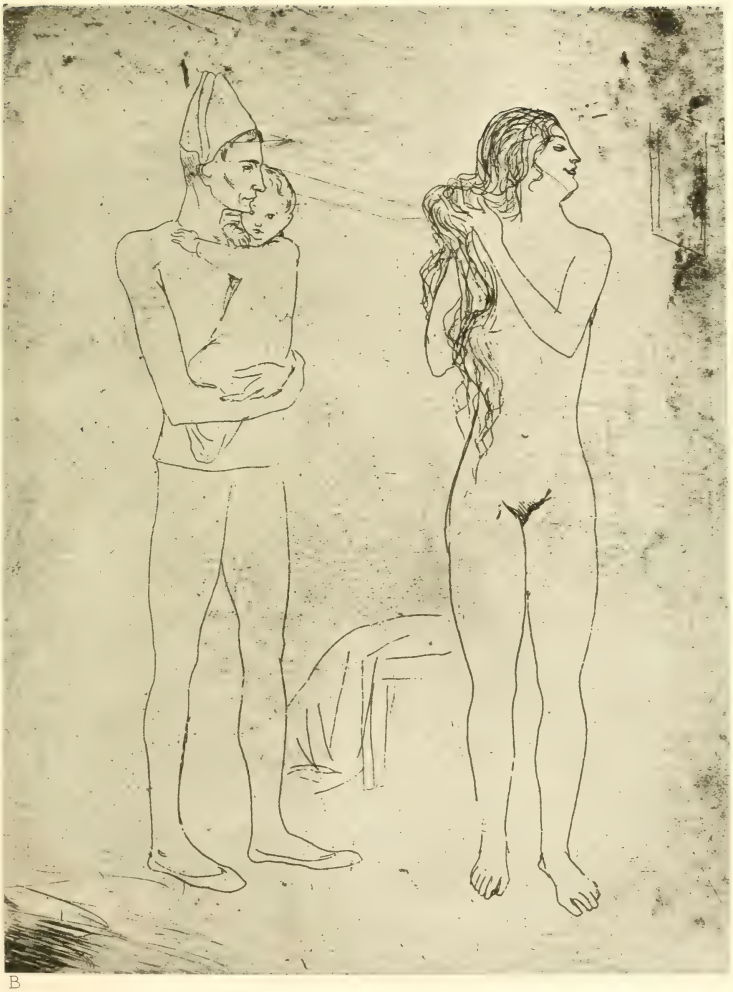
Il reste néanmoins que grâce aux dons qu'il possède, grâce aussi à sa sagesse, Picasso confère à ses hypothèses toute la vraisemblance qui leur est nécessaire. Tant il y a que chez les grands artistes la vraisemblance tient lieu de vérité. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que déjà monte la génération qui succèdera à celle qui, avec les grands croyants que furent Picasso, Braque, Léger, Juan Gris, Gleizes et Metzinger, a édifié l'oeuvre que l'on connaît. Nous savons ce que ses successeurs ont fait de l'Impressionnisme, aussi nul doute que déjà la même tendance ne se dessine et que l'application raisonnée de l'oeuvre inspirée de Picasso ne commence à se faire jour. Toutefois l'effort de Picasso posé définitivement ne sera ni augmenté ni diminué. Et ceci apparaîtra d'autant plus juste que je tiens la sensibilité de Picasso pour inépuisable et que lorsque reviendront en leur temps certains sursauts de cette foi qui ne peut être absolument éteinte au fond de son coeur,

il jettera encore la consternation parmi ceux-là qui avaient cru pouvoir déjà prendre sa mesure. Que l'on se rappelle la pensée de Bacon: la vérité sort plutôt de l'erreur que de la confusion. Les successeurs de l'Impressionnisme emporteront dans l'Histoire de l'Art la responsabilité de n'avoir pas tenu compte de cet avertissement. Je cite souvent la parole de Pythagore qui soutient que si l'on est perdu dans une forêt il vaut mieux marcher droit devant soi que chercher de droite et de gauche, et à tâtons, une issue problématique. Il est possible qu'avec le temps Picasso fasse de l'incertitude humaine à laquelle il est en proie une sorte de règle de conduite comme le conseillait le philosophe. Mais je lui donne rendez-vous aux heures graves ou non plus livré à soi-même, mais plus maître de soi-même, il trouvera certainement encore dans les oscillations de sa croyance en la probabilité de ses convictions certains accords qui éclateront en des oeuvres plus

éclatantes encore parce que plus conformes à cette recherche des raisons pures de la peinture dont il aura été le plus brillant organisateur.

Eaux-fortes

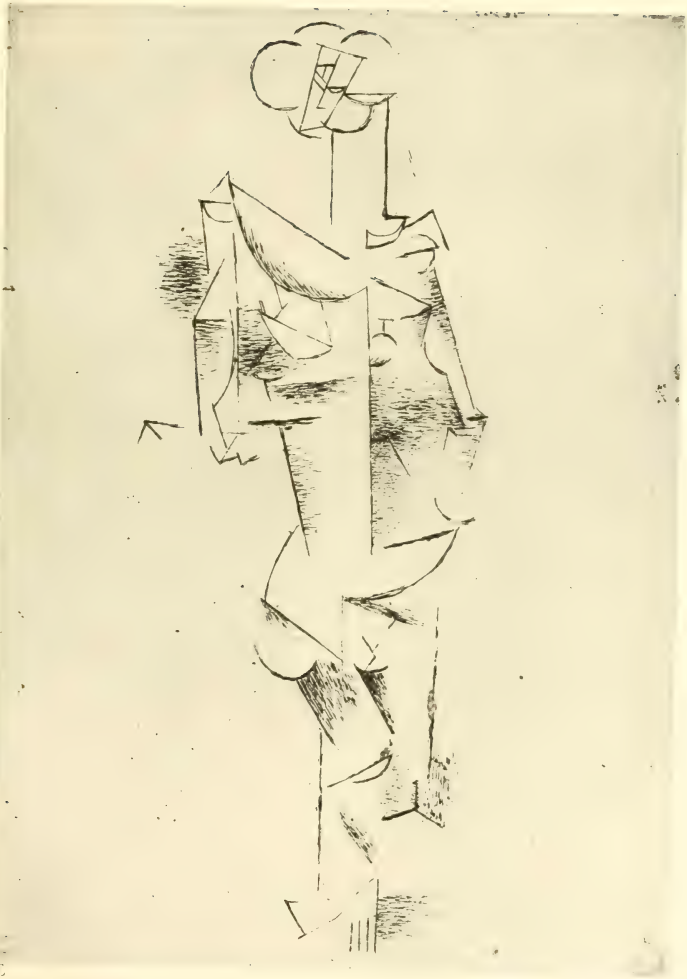
A



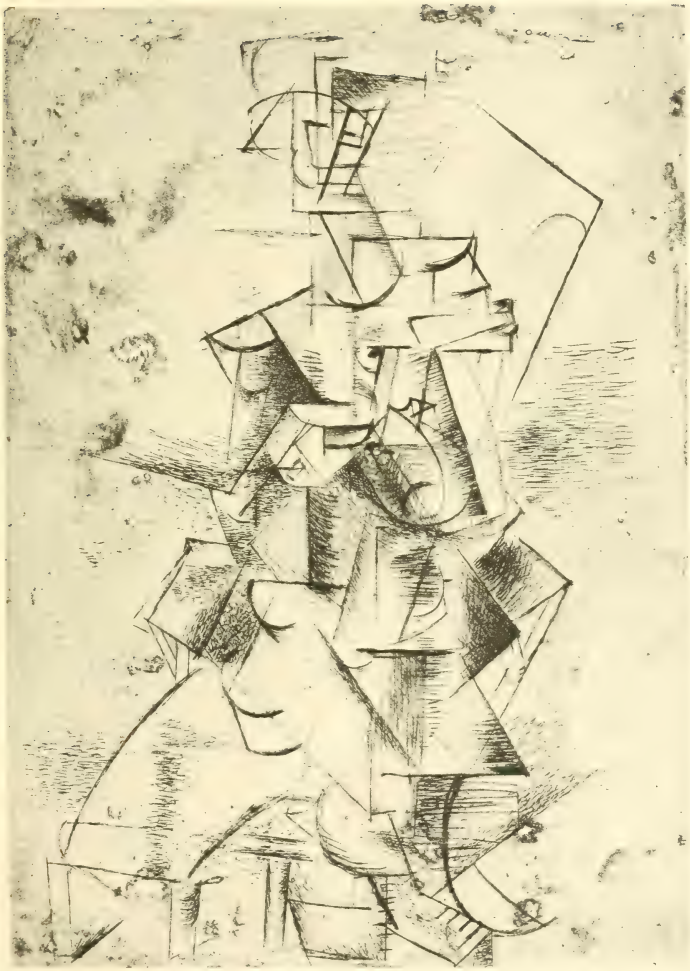
B

C

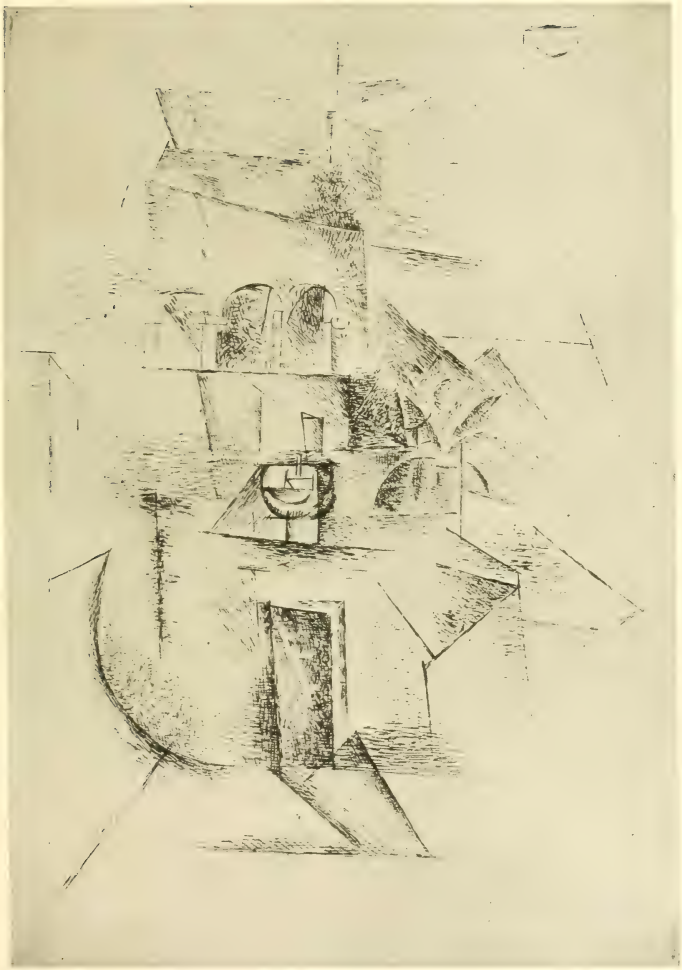
D



E



F



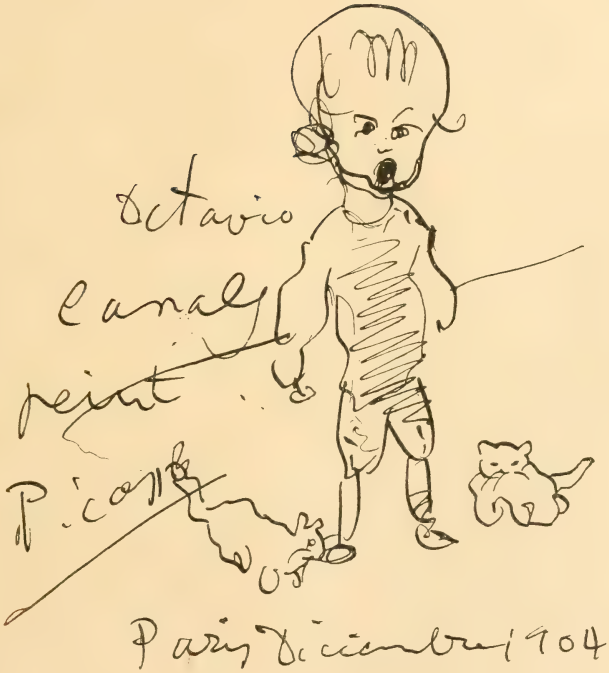
6

Dessins

I *Tête de femme.* 1901 (Dessin au crayon)

II *L'étreinte.* 1903 (Pastel)

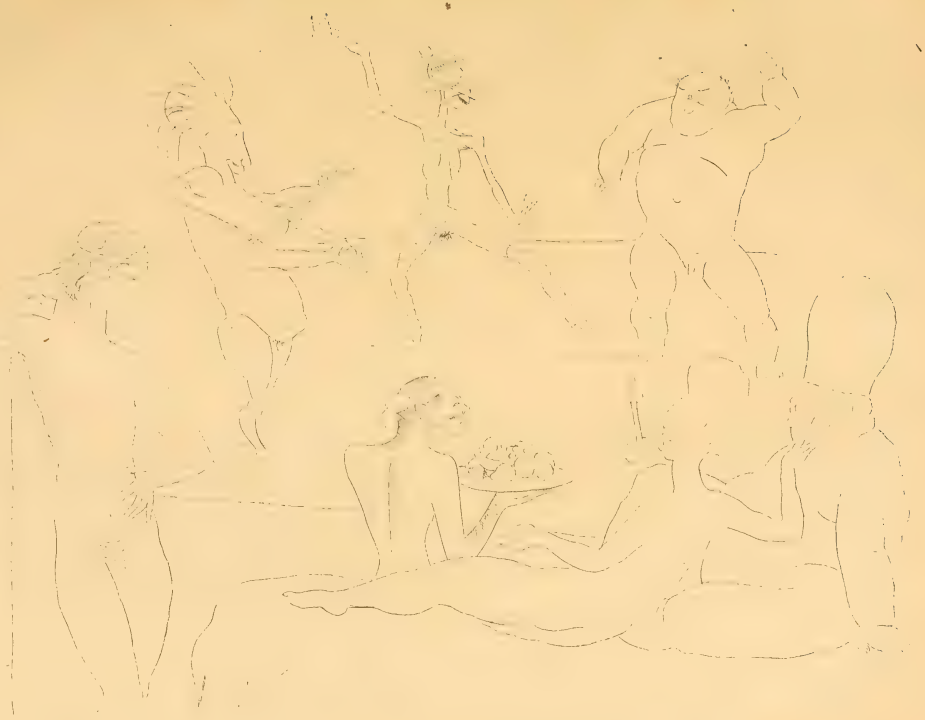
III *Portrait de l'artiste.* 1904 (Dessin à la plume)



IV *Octavio Canals.* 1904 (Dessin à la plume)

V *Le boiteux.* 1904 ⟨Dessin à la plume⟩

VI *Nus*. 1905 (Dessin au crayon)



VII *Salomé*. 1905 ⟨Dessin à la plume⟩

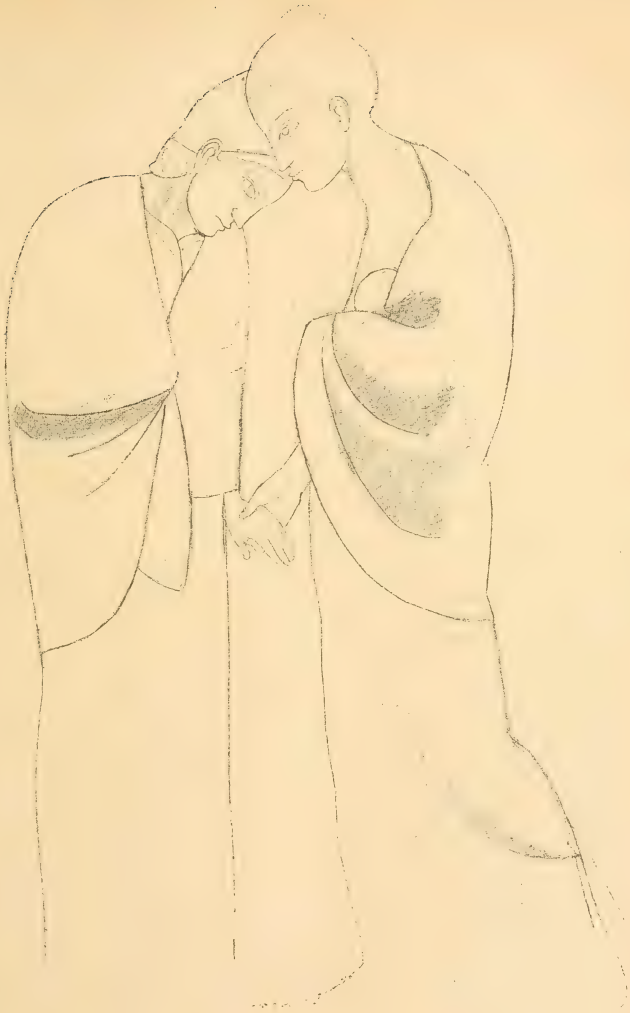
VIII *Les saltimbanques.* 1905

IX *Figures.* 1905 (Dessin à la plume)

X *Guillaume Apollinaire.* 1905 ⟨Dessin à la plume⟩

XI *Tête de femme.* 1906 (Fusain)

XII *Portrait.* 1906 ⟨Dessin au crayon⟩



XIII *Deux femmes.* 1906 (Dessin au crayon)

XIV *Portrait.* 1906 ⟨Dessin au crayon⟩

XV *Nu*. 1907 ⟨Lavis⟩

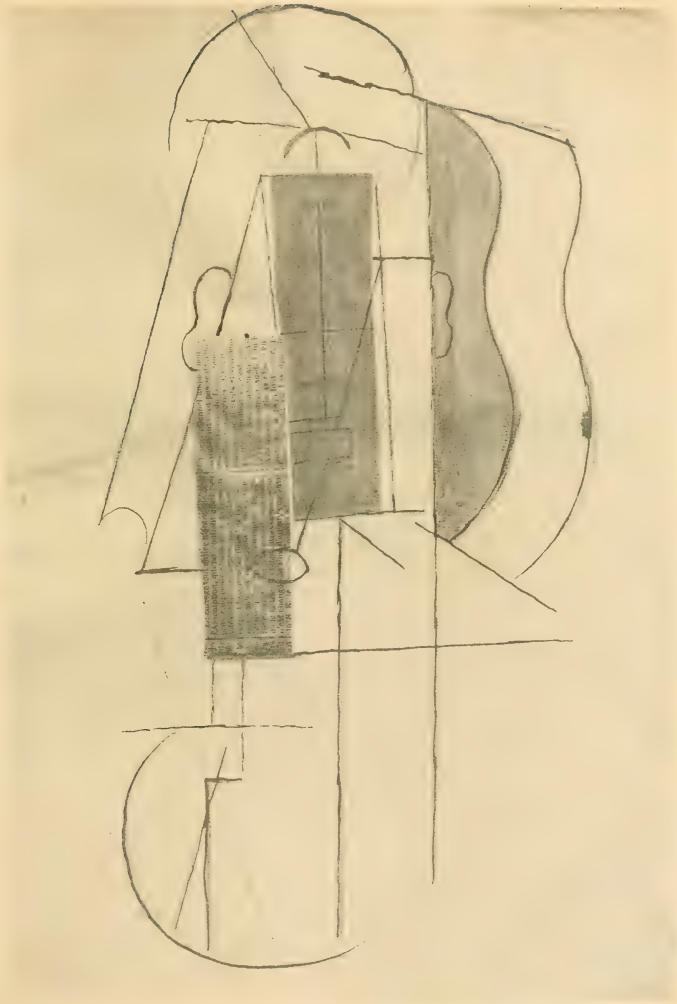
XVI *Nu.* 1910 (Dessin à la plume)

XVII *La table.* 1910 (Fusain)

XVIII *Instruments de musique.* 1912 (Aquarelle)

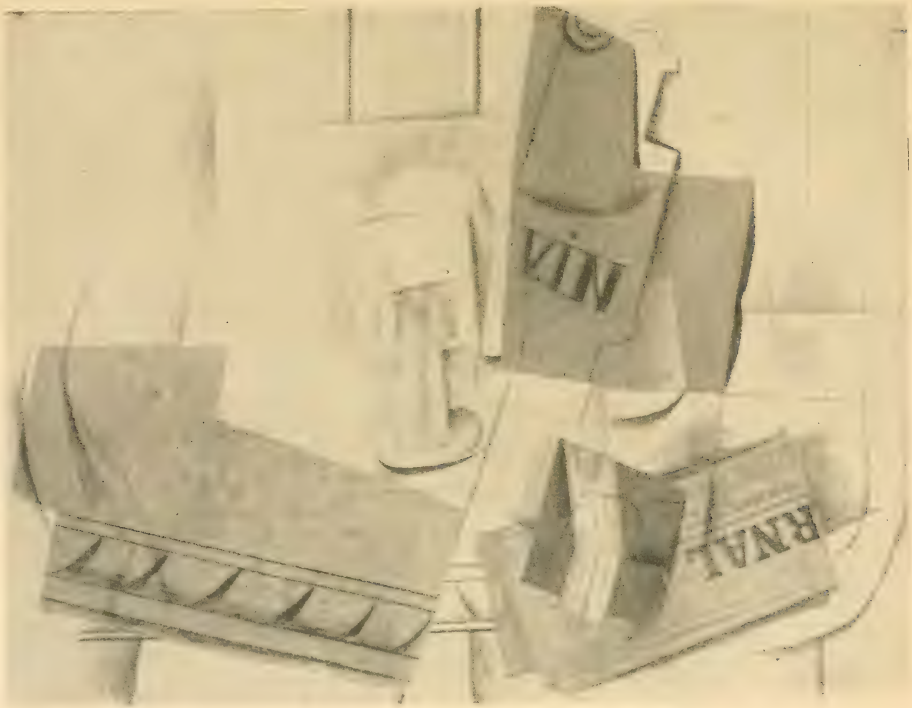
XIX *Nature morte.* 1913 (Dessin avec papier collé)

XX *Nu*. 1913 (Dessin avec papier collé)



XXI *Tête.* 1913 (Dessin avec papier collé)

XXII *Nature morte.* 1913 (Dessin avec papier collé)

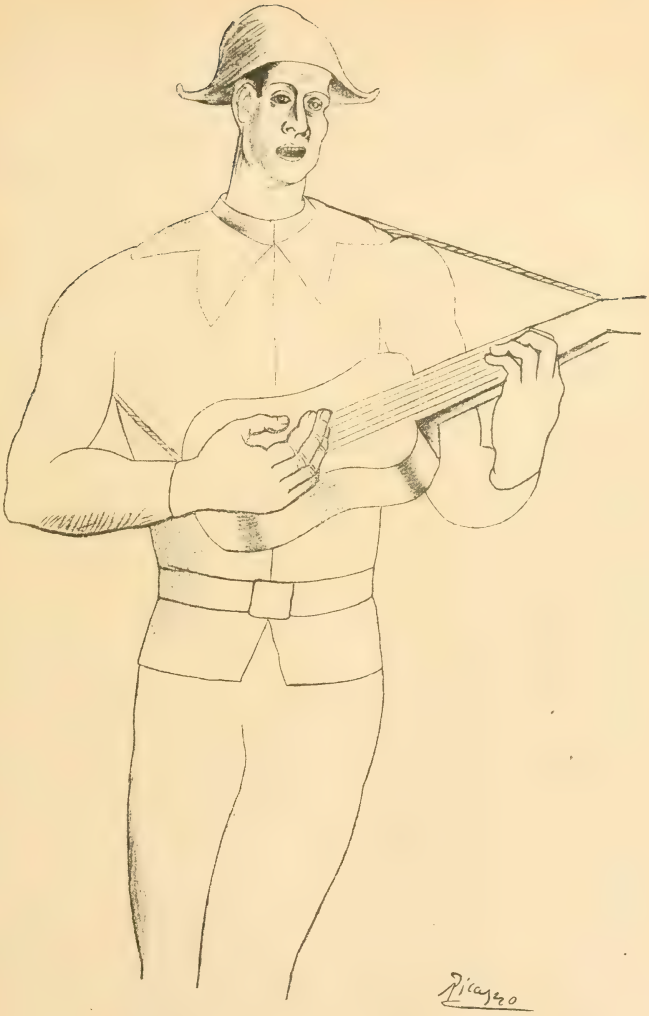


XXIII *Le paquet de tabac.* 1914 (Dessin avec papier collé)

XXIV *Nu.* 1914 (Dessin avec papier collé)

XXV *Tête.* 1914 (Dessin avec papier collé)

XXVI *M. Ansermet.* 1917 (Dessin au crayon)



XXVIII *Arlequin.* 1919 (Dessin au crayon)

XXIX *Moissonneurs.* 1919 (Dessin au crayon)

XXX *Moissonneurs.* 1919 (Dessin au crayon)

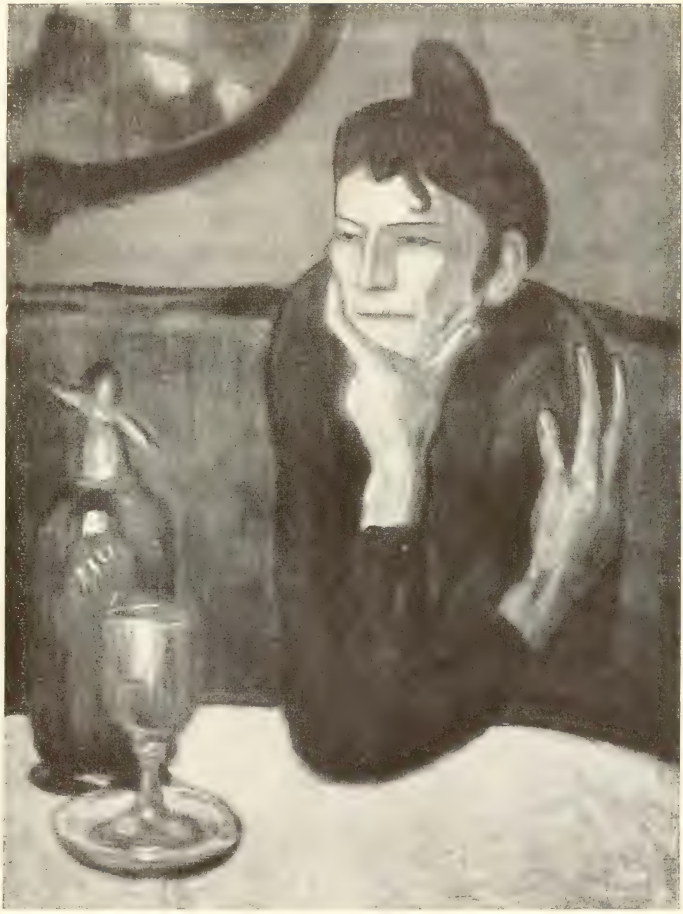
XXXI *Pierrot.* 1919 (Dessin au crayon)

Peintures

Maternité 1901 ⟨Gouache⟩

Maternité 1901 (Peinture à l'huile)

Le bock 1902 (Peinture à l'huile)



Femme au café 1902 ⟨Peinture à l'huile⟩

(Moderne Galerie Thannhauser)

Maternité 1902 (Peinture à l'huile)

Les fugitifs 1903 (Peinture à l'huile)

La famille Soler 1903 ⟨Peinture à l'huile⟩

La soupe 1903 (Peinture à l'huile)

Portrait de femme 1903 (Peinture à l'huile)

Femme assise 1903 (Peinture à l'huile)

L'aveugle 1903 ⟨Gouache⟩

Femme accroupie 1903 ⟨Peinture à l'huile⟩

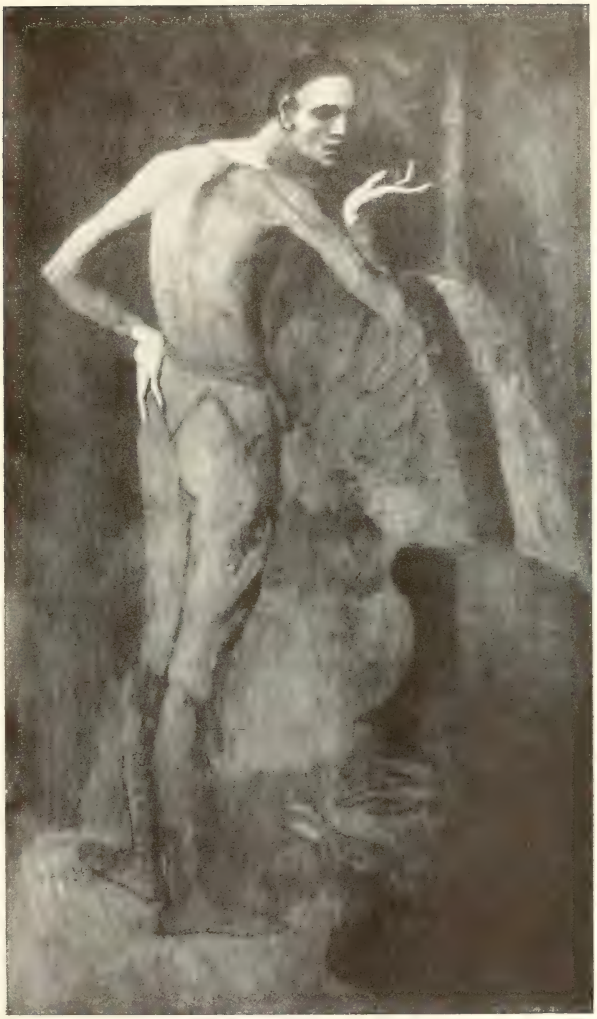
Tête 1904 ⟨Gouache⟩

Les Baladins 1904 ⟨Peinture à l'huile⟩

Portrait 1904 (Peinture à l'huile)

La mort d'Arlequin 1904 (Gouache)

L'éventail 1904 (Peinture à l'huile)



L'acteur 1904 (Peinture à l'huile)

La famille au singe 1905 (Gouache)

Le panier fleuri 1905 ⟨Peinture à l'huile⟩

Arlequin 1905 (Peinture à l'huile)

La boule 1905 (Peinture à l'huile)

Nu 1905 ⟨Gouache⟩

Tête de femme 1905 (Peinture à l'huile)

Souvenir de Hollande 1905 (Peinture à l'huile)

Nu 1906 ⟨Gouache⟩

Portrait de femme 1906 (Gouache)

Tête 1907 (Peinture à l'huile)

Fleurs 1907 ⟨Peinture à l'huile⟩

Bols et flacons 1908 (Peinture à l'huile)

Les poissons 1909 ⟨Peinture à l'huile⟩

Tête de femme 1909 ⟨Peinture à l'huile⟩

L'arlequin 1909 (Peinture à l'huile)

La brioche 1909 (Peinture à l'huile)

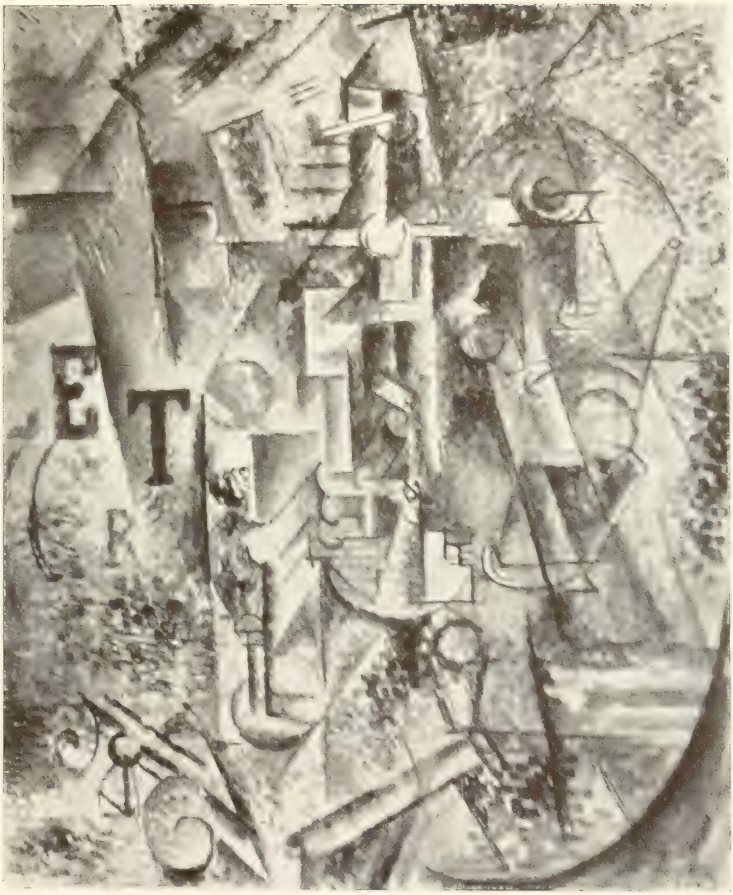
Paysage 1909 (Peinture à l'huile)

Maisons à Horta 1909 (Peinture à l'huile)

L'usine, Horta de Ebro 1909 (Peinture à l'huile)

Portrait de M. Henry Kahnweiler 1910 ⟨Peinture à l'huile⟩

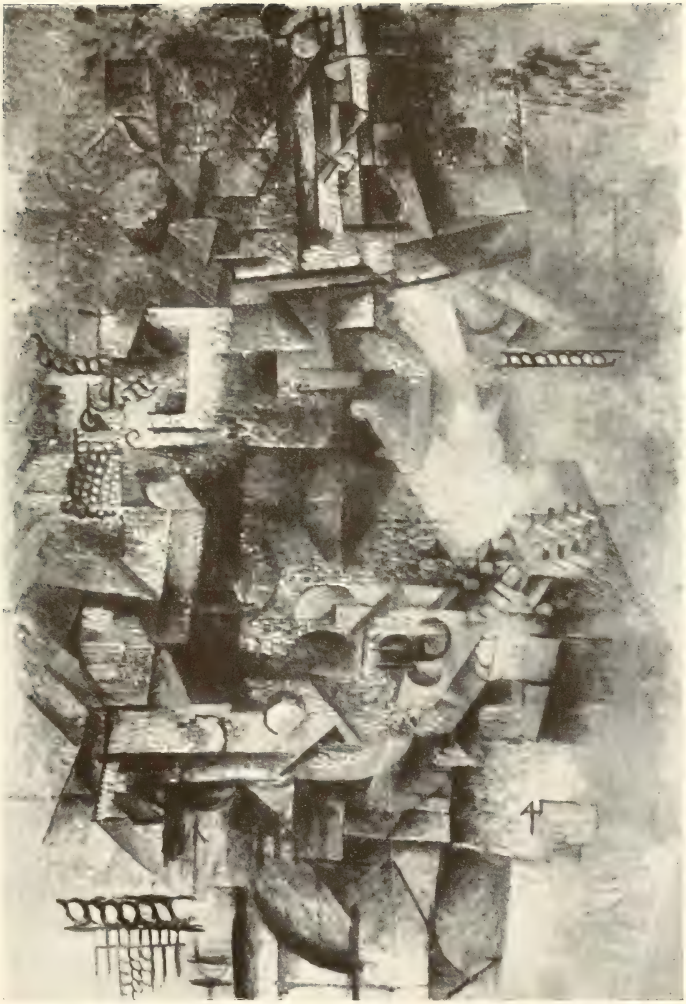
Torse 1910 (Peinture à l'huile)



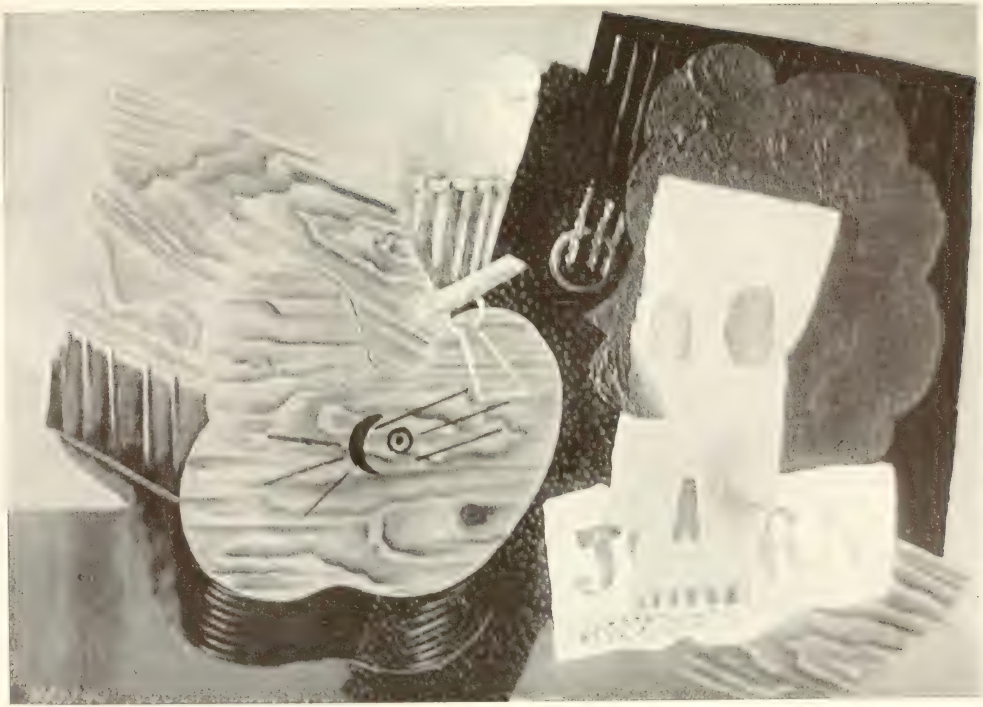
Nature morte 1911 ⟨Peinture à l'huile⟩

L'homme à la clarinette 1912 (Peinture à l'huile)

Buffalo Bill 1912 (Peinture à l'huile)



L'homme à la mandoline 1912 (Peinture à l'huile)



Tête de mort et guitare 1914 (Peinture à l'huile)

Guitare 1914 (Peinture à l'huile)

(Galerie Leonce Rosenberg)

L'homme aux cartes 1914 (Peinture à l'huile)

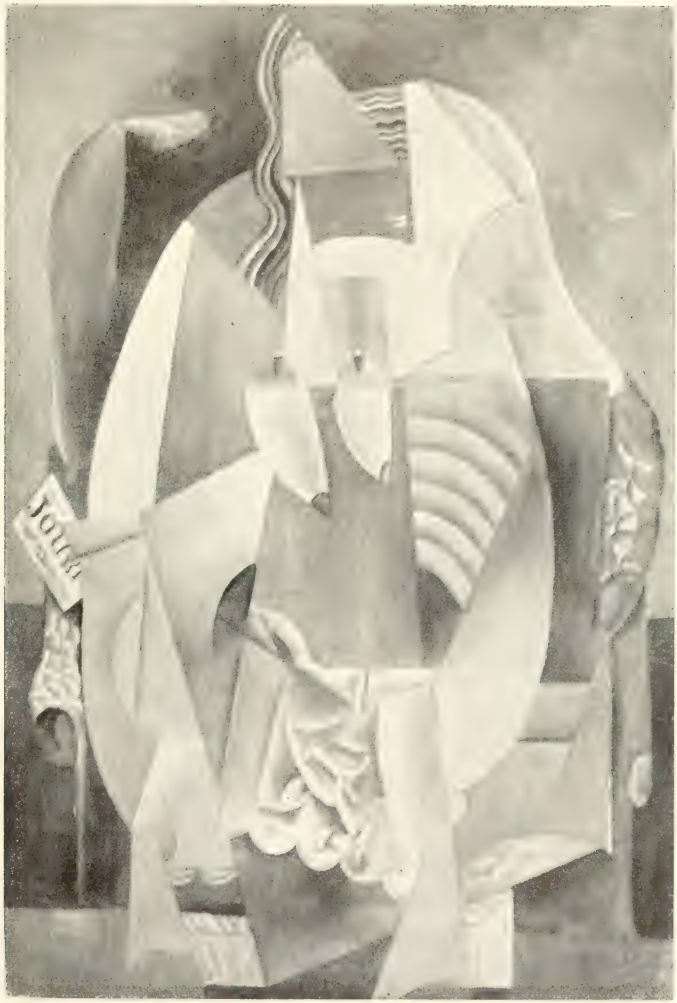
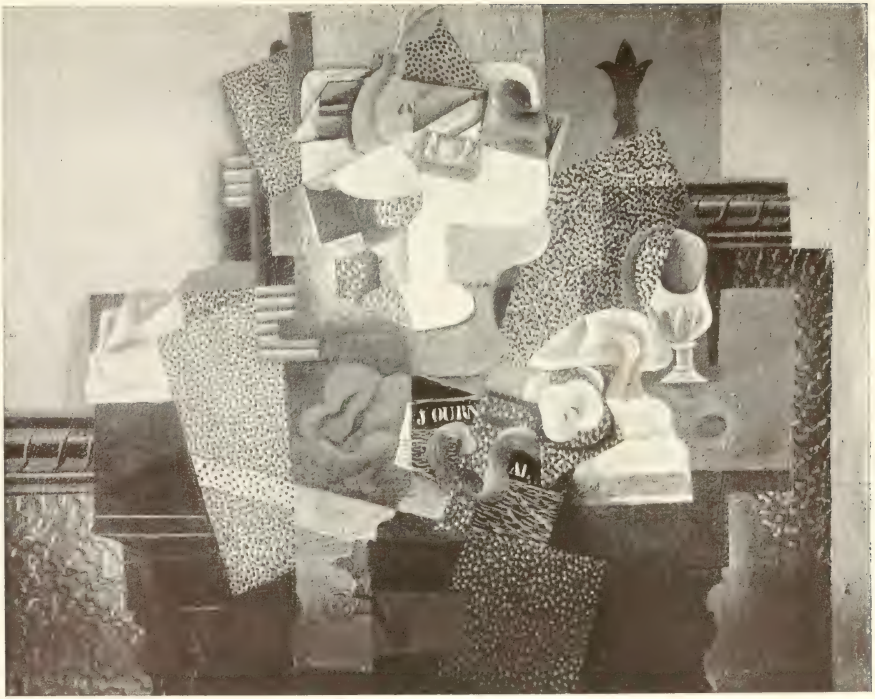
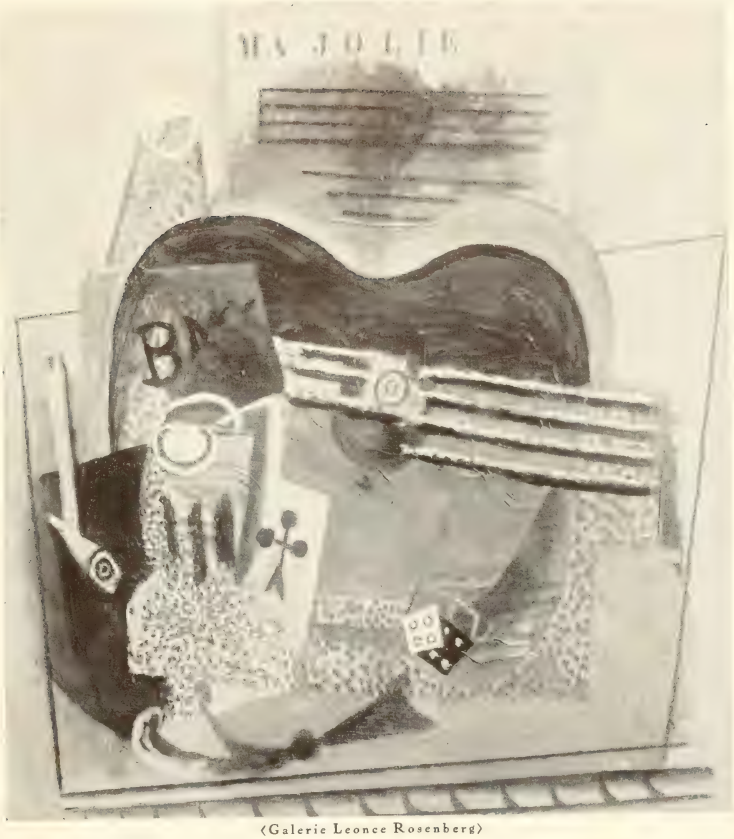


Figure 1914 (Peinture à l'huile)



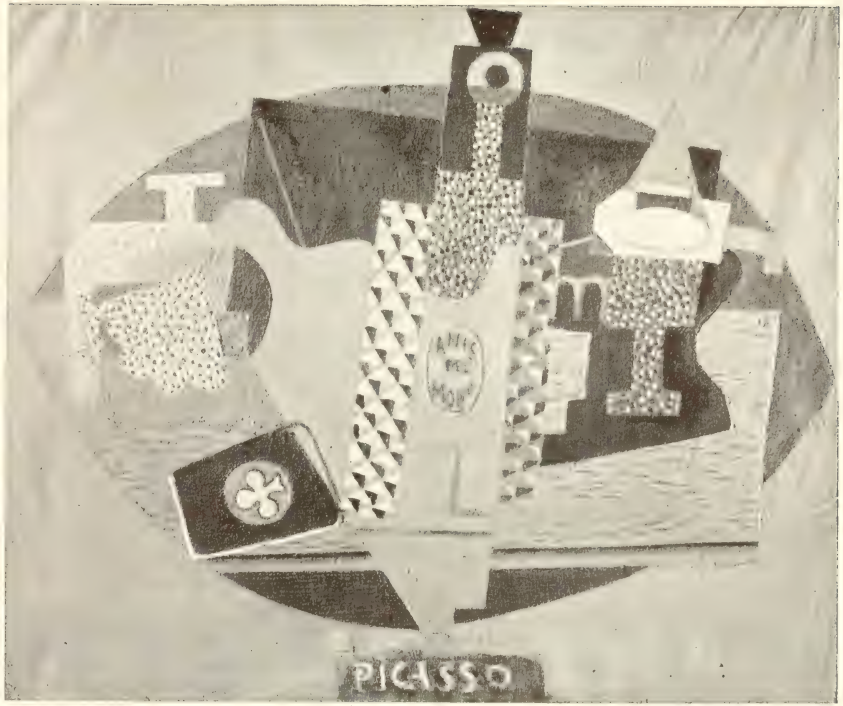
(Galerie Leonce Rosenberg)

Le compotier 1915 (Peinture à l'huile)



(Galerie Leonce Rosenberg)

„Ma Jolie" 1915 (Peinture à l'huile)



(Galerie Leonce Rosenberg)

Nature morte 1916 (Peinture à l'huile)

(Galerie Paul Rosenberg)

Arlequin au violon 1918 (Peinture à l'huile)

⟨Galerie Leonce Rosenberg⟩

Arlequin à la guitare 1918 ⟨Peinture à l'huile⟩

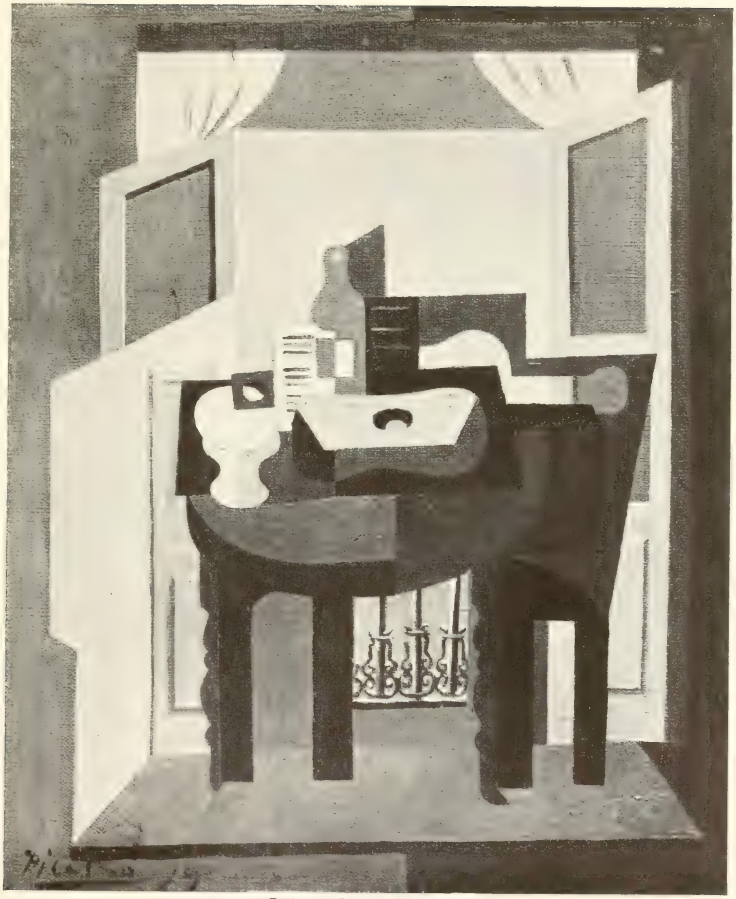
Arlequin 1918 (Peinture à l'huile)

⟨Galerie Paul Rosenberg⟩

Portrait 1918 ⟨Peinture à l'huile⟩

⟨Galerie Paul Rosenberg⟩

Portrait 1919 ⟨Peinture à l'huile⟩



(Galerie Paul Rosenberg)

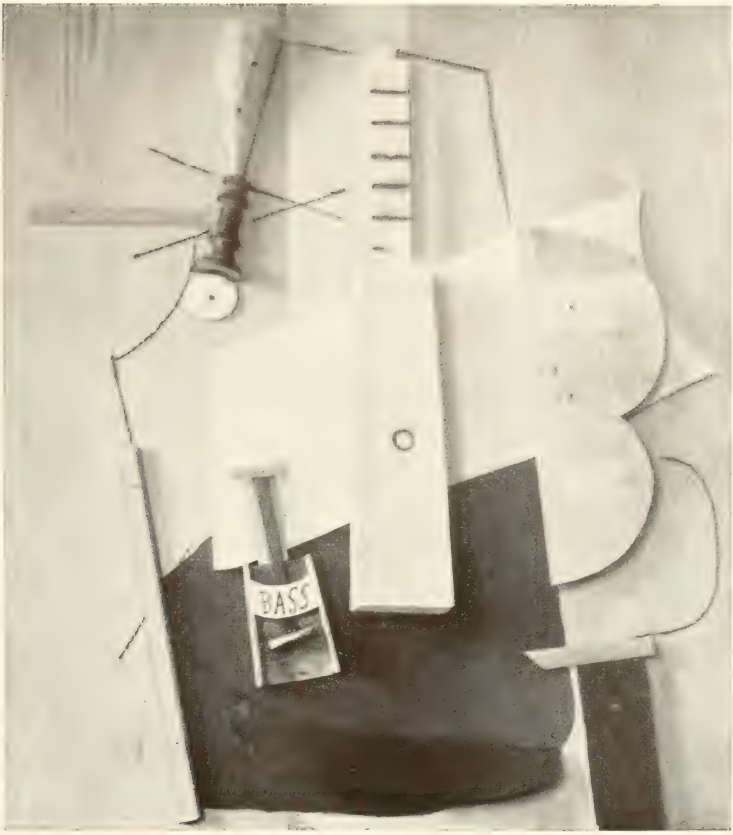
La table devant la fenêtre 1919 (Peinture à l'huile)

(Galerie Paul Rosenberg)

Paysage 1919 (Peinture à l'huile)

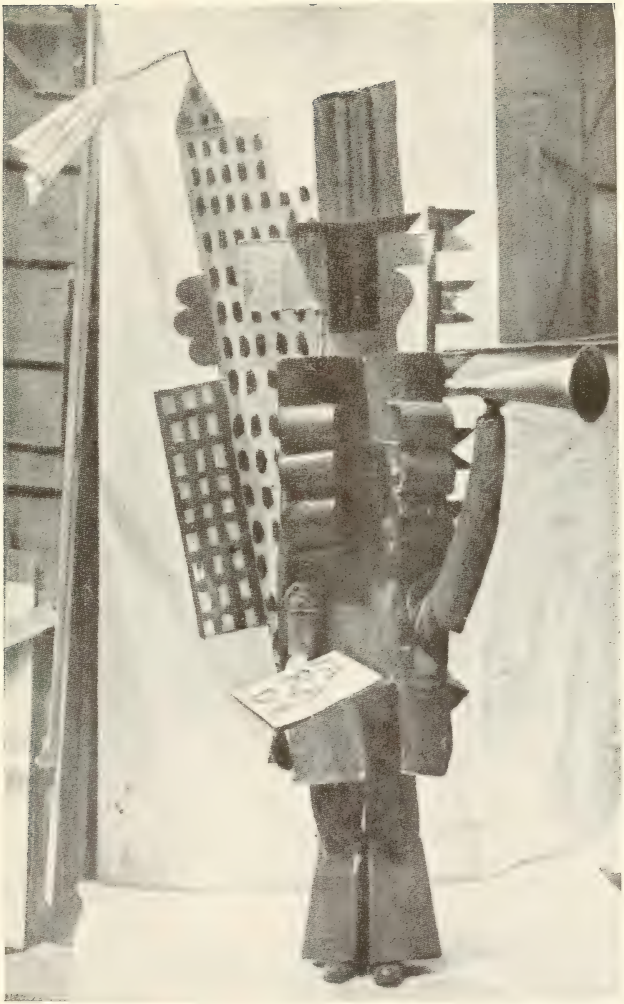
Sculptures

Tête 1905

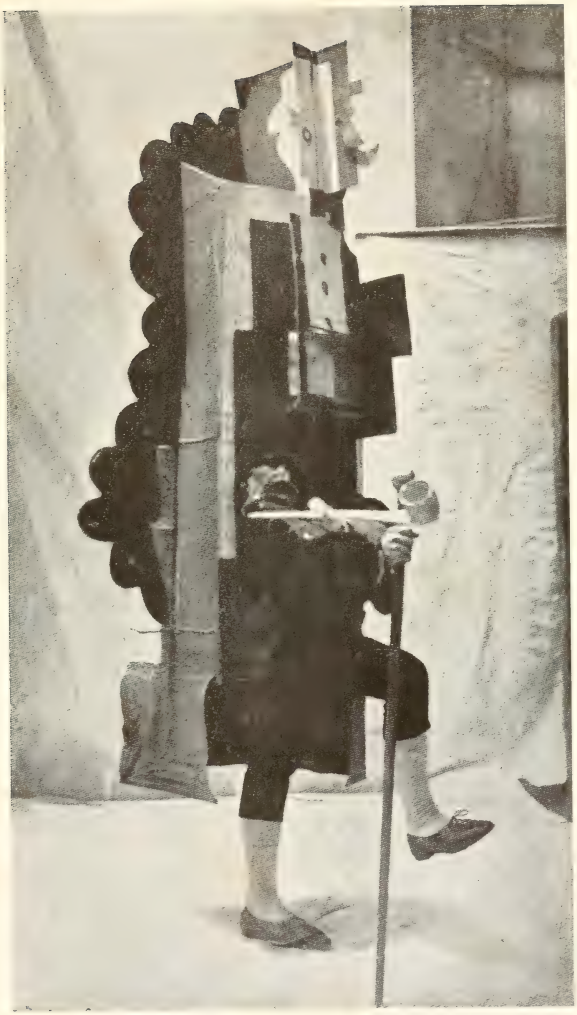


Nature morte 1913

Le verre d'absinthe 1914



Premier manager 1920 ⟨Ballets Russes⟩



Deuxième manager 1920 ⟨Ballets Russes⟩

Table des illustrations

Buste par Pablo Gargallo. Frontispice.

Eaux-fortes

Acrobates (1905)
La famille de l'Arlequin (1905)
Salomé (1905)
Les Pauvres (1905)
Nu (1910)
Nu (1910)
Le Couvent (1910)

Dessins

Tête de femme, dessin au crayon (1901)
L'étreinte, pastel (1903)
Portrait de l'artiste, dessin à la plume (1904)
Octavio Canals, dessin à la plume (1904)
Le Boiteux, dessin à la plume (1904)
Nus, dessin au crayon (1905)
Salomé, dessin à la plume (1905)
Les Saltimbanques, dessin à la plume (1905)
Figures, dessin à la plume (1905)
Guillaume Apollinaire, dessin à la plume (1905)
Tête de femme, fusain (1906)
Portrait, dessin au crayon (1906)
Deux femmes, dessin au crayon (1906)
Portrait, dessin au crayon (1906)
Nu, dessin (1907)
Nu, dessin à la plume (1910)
La Table, fusain (1910)
Instruments de musique, aquarelle (1912)

Nature morte, dessin avec papier collé (1913)
Nu, dessin avec papier collé (1913)
Tête, dessin avec papier collé (1913)
Nature morte, dessin avec papier collé (1913)
Le paquet de tabac, dessin avec papier collé (1914)
Nu, dessin avec papier collé (1914)
Tête, dessin avec papier collé (1914)
M. Ansermet, crayon (1917)
Portraits, crayon (1918)
Arlequin, crayon (1919)
Moissonneurs, crayon (1919)
Moissonneurs, crayon (1919)
Pierrot, crayon (1919)

Peintures

Maternité, gouache (1901)
Maternité, peinture à l'huile (1901)
Le Bock, peinture à l'huile (1902)
Femme au café, peinture à l'huile (1902)
Maternité, peinture à l'huile (1902)
Les Fugitifs, peinture à l'huile (1903)
La famille Soler, peinture à l'huile (1903)
La Soupe, peinture à l'huile (1903)
Portrait de femme, peinture à l'huile (1903)
Femme assise, peinture à l'huile (1903)
L'Aveugle, gouache (1903)
Femme accroupie, peinture à l'huile (1903)
Tête, gouache (1904)
Les Baladins, peinture à l'huile (1904)
Portrait, peinture à l'huile (1904)
La mort d'Arlequin, gouache (1904)
L'Eventail, peinture à l'huile (1904)
L'Acteur, peinture à l'huile (1904)
La famille au singe, gouache (1905)
Le panier fleuri, peinture à l'huile (1905)
Arlequin, peinture à l'huile (1905)

La Boule, peinture à l'huile (1905)
Nu, gouache (1905)
Tête de femme, peinture à l'huile (1905)
Nu, gouache (1906)
Portrait de femme, gouache (1906)
Tête, peinture à l'huile (1907)
Fleurs, peinture à l'huile (1907)
Bols et flacons, peinture à l'huile (1908)
Les Poissons, peinture à l'huile (1909)
Tête de femme, peinture à l'huile (1909)
L'Arlequin, peinture à l'huile (1909)
La Brioche, peinture à l'huile (1909)
Paysage, peinture à l'huile (1909)
Maisons à Horta, peinture à l'huile (1909)
L'Usine. Horta de Ebro, peinture à l'huile (1909)
Portrait de M. Henry Kahnweiler, peinture à l'huile (1910)
Torse, peinture à l'huile (1910)
Nature morte, peinture à l'huile (1911)
L'Homme à la clarinette, peinture à l'huile (1912)
Buffalo Bill, peinture à l'huile (1912)
L'Homme à la mandoline, peinture à l'huile (1912)
Tête de mort et guitare, peinture à l'huile (1914)
Guitare, peinture à l'huile (1914)
L'Homme aux cartes, peinture à l'huile (1914)
Figure, peinture à l'huile (1914)
Le Compotier, peinture à l'huile (1915)
„Ma jolie", peinture à l'huile (1915)
Nature morte, peinture à l'huile (1916)
Arlequin au violon, peinture à l'huile (1918)
Arlequin à la guitare, peinture à l'huile (1918)
Arlequin, peinture à l'huile (1918)
Portrait, peinture à l'huile (1918)
Portrait, peinture à l'huile (1919)
La Table devant la fenêtre, peinture à l'huile (1919)
Paysage, peinture à l'huile (1919)

Sculptures

Tête (1905)
Nature morte (1913)
Le verre d'absinthe (1914)
Premier manager (Ballet Russe) (1920)
Deuxième manager (Ballet Russe) (1920)

Les originaux des eaux fortes A, B, C, D, des dessins I, V-IX, XI-XIV et du dessin sur la page 6 de la table appartiennent à Madame Paul Haldschinsky, l'original du dessin III est à la Galerie Gaspari à Munich, celui du dessin IV à Monsieur Rolf von Hoerschelman à Munich. L'original du dessin XVIII et les tableaux 46, 48, 49, 50 et 52 appartiennent à la Galerie Léonce Rosenberg à Paris; les originaux des dessins XXVII-XXXI (tirés de l'Esprit nouveau) et des tableaux 51, 54-57 appartiennent à la Galerie Paul Rosenberg à Paris. La Galerie Thannhauser à Munich possède l'original du tableau 5, le Dr. M. Kramar à Prague possède les originaux des eaux fortes E, F, G et les dessins XVI et XVII.

C'est la Galerie Simon de Paris qui a mis aimablement à notre disposition les photographies des dessins II, XV, XIX-XXV et des tableaux 2-4, 6-22, 24-45, 47, 58-60.

Bibliographie

Rodriguez Codola: „Exposition Ruiz-Picasso". La Vanguardia, Barcelona 1897

Raventos: „Notes sur Picasso". Barcelona 1898

Guillaume Apollinaire: „Picasso". La Plume, Paris, Mai 1905

Maurice Raynal: „La Section d'or". Paris 1912

Maurice Raynal: „La Publicidad". Barcelona 1912

Guillaume Apollinaire: „Montjoie". Paris 1913

Guillaume Apollinaire: „Les Peintres Cubistes". Paris, Figuière, 1912

Eugeni d'Ors: „Poch a poch". La Veu de Catalunya, Barcelona 1912

Fritz Burger: „Cézanne und Hodler". München, Delphin-Verlag, 1912

Max Raphael: „Von Monet zu Picasso". München, Delphin-Verlag, 1913

Picasso: „Album de reproductions". Roma, Valori Plastici, 1913

Gustave Coquiot: „Cubistes, Futuristes et Passéistes". Paris 1914

Ozenfant et Jeanneret: „Après le Cubisme". 1918

André Salmon: „L'Europe nouvelle". Paris 1919

André Salmon: „Préface au Catalogue de l'Exposition Picasso". Chez Paul Rosenberg 1919

Joan Sacs: „Picasso". Vell i nou, Barcelona 1919

Jean Cocteau: „Ode à Picasso". La Belle Edition, Paris 1919

Jean Cocteau: „Le Coq et l'Arlequin". La Sirène, Paris 1919

M. van Doesburg: „Drie voordrachten over de nieuwe beeldende Kunst", Leyden 1919

Maurice Raynal: „Picasso". L'art libre, Bruxelles 1919

Roger Allard: „Le Nouveau Spectateur". Paris 1919

Pierre Reverdy: „Le Cubisme, poésie plastique". L'Art, Paris 1919

J. Junoy: „Arte y artistes". Barcelona 1919

J. Llorens Artigas: „Picasso". La Veu de Catalunya, Barcelona 1919

André Salmon: „L'Art vivant". Crès, Paris 1920

André Salmon: „Picasso". L'Esprit nouveau, Paris 1920

Louis Vauxcelles: Le Carnet de la Semaine, Paris 1920

Maurice Raynal: „Picasso", Album de 20 Reproductions. Editions de l'Effort moderne, Paris 1920
Michel Georges Michel: „Picasso". Je sais tout, Paris 1920
Jacques Emile Blanche: „Picasso". Action 1920
Leonce A. Rosenberg: „Cubisme et Tradition". L'Effort moderne, Paris 1920
Camille Mauclair: „L'art indépendant français sous la III. République". Paris 1920
Jean Cocteau: „Carte Blanche". La Sirène, Paris 1920
Daniel Henry: „Der Weg zum Kubismus". München, Delphin-Verlag, 1920
Florent Fels: „Picasso". Das Kunstblatt, Berlin 1921
Ivan Goll: „Die drei guten Geister Frankreichs". Berlin, Erich Reiß, 1920
Armando Ferri: „L'Exposition Picasso". Roma, Valori Plastici, 1920
Ivan Goll: „Über Kubismus". Das Kunstblatt, Berlin 1920
Leonce A. Rosenberg: „Parlons peinture". De Stijl, Leyden 1920
Xenius: „Exposition d'art français d'avant garde à Barcelone". La Publicidad, Barcelona 1920

Oeuvres illustrées par Picasso

„Alcools", Poèmes par Guillaume Apollinaire, avec un portrait de l'auteur gravé par Picasso. Mercure de France, 1913
„Saint-Mathorel" par Max Jacob, avec quatre eaux-fortes de Picasso. Edition Kahnweiler 1913
„Le Siège de Jérusalem" par Max Jacob, avec trois eaux-fortes de Picasso. Edition Kahnweiler 1914
„Le Cornet à dés" par Max Jacob, avec une eau-forte de Picasso. Chez l'auteur, 1917
„Le Coq et l'Arlequin" par J. Cocteau, avec trois dessins de Picasso. 1919
„Feu de joie" par L. Aragon, avec un dessin de Picasso. Paris 1920
„Le Tricorne enchanté", album de dessins par Picasso. Edition P. Rosenberg
„Cravates de chauvre" par Pierre Reverdy, 3 eaux fortes de Picasso. Edition Nord-Sud.

Imprimerie Spamer, Leipzig

ND
553
P5R3

Raynal, Maurice
Picasso

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY